

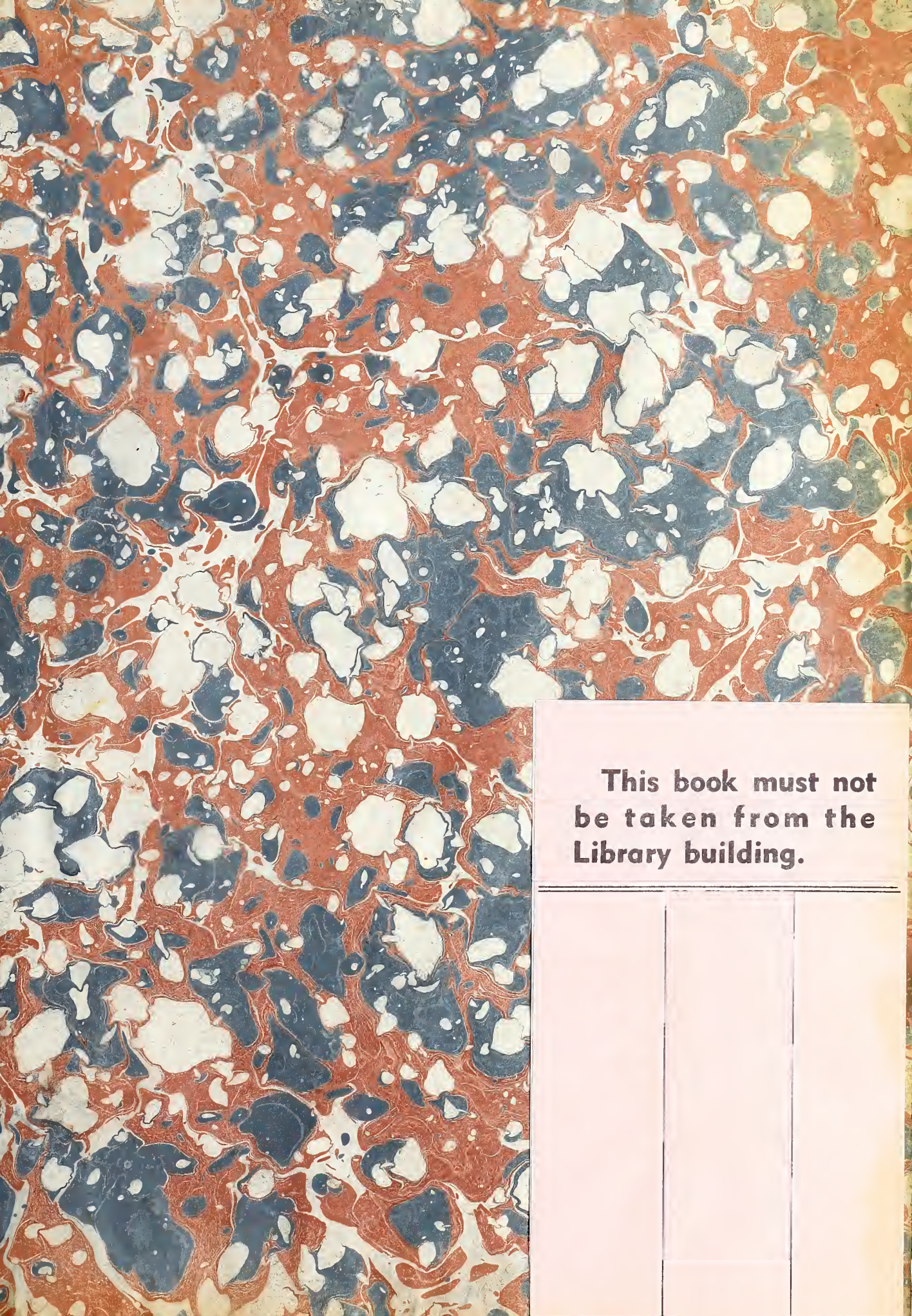
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V781.3
S114v

MUSIC LIBRARY



**This book must not
be taken from the
Library building.**

--	--	--

1872.
m. 3650



Digitized by the Internet Archive
in 2013

m. 3650

LA VERA IDEA
DELLE
MUSICALI NUMERICHE
SIGNATURE
DIRETTA AL GIOVANE STUDIO
DELL'ARMONIA
DA F. LUIGI ANT. SABBATINI M. C.
MAESTRO DI CAPPELLA NELLA BASILICA
DI S. ANTONIO DI PADOVA.



VENEZIA, MDCCXCIX.

PRESSO SEBASTIAN VALLE.

Con Sovrano Permesso.

Canon quinq; Voc: ad Unissonum.



In pe - ri - ti - a su - a requi-



ren - tes Mo - dos mu - si - cos re - qui-



ren - tes in pe - ri - ti - a in pe-



ri - ti - a su - a.

Eccli: 44. 5.

P R E F A Z I O N E .

MI sono studiato coll' altra mia Opera degli Elementi teorici, e pratici della Musica di render facile , quanto si può, l' adito ad un' Arte fra tutte la più dilettevole, ed utile insieme. L'artificio in essa Opera da me adoperato di ridurre a Canoni cantabili ad una, o più Voci, i secchi precetti Elementari del Canto , piuttosto composti e noiosi, si è trovato per esperienza di molti corrispondere pienamente al fine, ch' io mi proposi nell' immaginarlo, ed eseguirlo.

Incoraggiato perciò dall' esito di quel primo mio tentativo mi son fatto a riflettere come potessi riuscire ugualmente utile a Giovani , i quali doppo essersi ben' esercitati nella pratica Elementare del Canto , desiderano iniziarsi ne' misteri dell' Armonia , per volere con tutta la sicurezza progredir nell' Arte loro . Io ben compresi consistere tutta la difficoltà di chi s' applica a questa parte di Musica, nel discernere l' andamento dell' Armonia in mezzo alle sempre varie disposizioni delle Parti , che la compongono . Poichè quanto l' Armonia in se è semplice , anzi sempre la stessa , non consistendo che nel Suono principale accompagnato di terza e quinta ; altrettanto è soggetta a cambiar sempre forma , non solamente per l' aggiunta de' Suoni estranei , ossia Dissonanze , ma molto più per le diverse combinazioni possibili de' Suoni e principali ed estranei ; le quali tutte ponno ugualmente aver luogo in una serie d' Armonie , che si prendano ad esaminare , o ad eseguire .

Hò creduto dunque in questa nuova Operetta , che presento ai Giovani studiosi della Musica , e dell' Armonia , dirigere con tutto l' impegno il mio studio , al solo oggetto di scoprire ed indicare , in ogni possibile combinazione di

Parti ,

V781.3

S114 v

M. ...

...

Parti, l'andamento preciso dell' Armonia, insegnando loro distintamente quante sieno le forme possibili, che può essa vestire, o semplice ch' essa sia, o mista di Suoni aggiunti in qualunque maniera; e tentandone lo scbiarimento colla invenzione delle Figure dimostrative, e del corrispondente pratico Maneggio. Potrà sembrare questa mia fatica e amatrice troppo di novità, e opposta al gusto moderno, e niente utile per le Musiche Teatrali. Perciò, che riguarda all' ultimo, io sono d' accordo; consento, che il Teatro ha in oggetto principale la Melodia: peraltro non tornerà a disdoro del Compositore se, quando il bisogno lo richiede, fa sentire il vero Armonico gusto, come, a cagione di esempio, se intravenga che canti il Coro. Ma io dirigo le mie premure alle Musiche Ecclesiastiche, le quali espressamente vogliono l' Armonico concerto. Riguardo poi agli altri due riflessi, prego cbunque a considerare allo studio, al contegno de' Maestri di due Secoli fa, ne quali fioriva nel miglior modo la Musica. Non sarà adunque novità la mia, e molto meno, come ognun vede, sarà giudice competente il Moderno gusto alla sola Melodia consacrato.

Ho voluto in fine, con un Capo particolare sull' Armonia propria delle Scale, aggiungere qualche lume ancora sulla scelta dell' Armonie per chi ha da comporre, o accompagnare ad arbitrio un dato Canto: dico un qualche lume, conciosiacchè se bastano i fondamenti, che segno, per condurre un Discepolo alla più sicura Pratica dell' Armonia; non è però, che in queste sole linee tutto raccogliere si debba l' artificio immenso delle armoniose produzioni. Manifestato ora il mio scopo, ognun' anche conosce la necessità di esser chiaro nei termini, ligio de' vocaboli proprj dell' Arte, e non amatore di soverchia brevità; onde e io venga inteso facilmente, e riesca nell' utile mio divisamento, e me non tocchi quel celebre rimprovero obscurus fio, dum brevis esse volo.

CAPITOLO I.

De' Numeri in genere.

QUanto v'è di Armonico nell'antica e moderna Musica, il tutto fu indubitamente sviluppato coll'efficacissimo mezzo de' *numeri*, come tutt'ora nella Teorica se ne conserva l'uso. Ma questi *numeri*, che rappresentano la quantità de' Suoni, sono tutt'altra cosa dei *numeri* de' quali noi intendiamo di parlare. *I numeri*, che adoperava la nostra Pratica, e che fanno l'oggetto del mio discorso, sono quelli, i quali indicano il grado delle Voci o Suoni, che insieme si fanno sentire in Armonia, e si chiamano *numeri organici*.

I principali *numeri*, che necessarj si rendono nelle pratiche Armoniali Complicazioni, sono i primi otto che si presentano nella loro Serie, cioè 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. e 8. quanti sono appunto i gradi della Scala diatonica, che perciò di *Ottava* si chiama. Questi *numeri* però possono duplicarsi, triplicarsi, quadruplicarsi, ed anche quintuplicarsi, secondocchè richiede il bisogno, specialmente nella nostra moderna Musica, per gli Stromenti sopracuti, ed in tal caso avremo tante *Ottave* quante sono le repliche di essi numeri, in tutto uniformi alla principale *Ottava*, e che fra loro differiscono soltanto in gravità, e in acutezza. Si deve però riflettere, che siccome il numero 8 corrisponde in perfettissima equisonanza al numero 1; perciò dal numero 8 deve aver principio la prima replica, dicendo 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. e 15. Così dal numero 15. la terza replica, che giunge fino al numero 22; dal 22. fino al 29. la quarta; e dal 29. al 36. hanno il loro complemento le dette cinque *Ottave*.

Da ciò deesi ancora riflettere, che tanto i numeri consonanti quanto i dissonanti, a misura che si trovano in distanza dal Suono più grave, ch'è la *Unità*, ricever dovrebbero in realtà la denominazione: di modo che i numeri 15. 22. 29. e 36. dovrebbero chiamarsi *decimaquinta*, *vigesima-seconda* &c; contuttociò l'uso comune li chiama col nome di *Ottava*, perchè sono tutte repliche del numero 8, ossia *Ottava*. Così i numeri 12. 19. 26. e 33., essendo repliche del numero 5, ossia *quinta*, si chiamano *quinta*. Lo stesso dicasi degli altri numeri consonanti.

Non altrimenti accade ai dissonanti numeri, benchè si trovino da principio in maggior distanza de' consonanti rispetto alla *Unità*, ossia al numero più grave; quindi i numeri 14. 21. 28. e 35, essendo le repliche del numero 7, ossia *settima*, si dicono *settima*. Così i numeri 16. 23. e 30, essendo le repliche del numero 9. ossia *nona*, si dicono *nona*. Lo stesso dicasi degli altri numeri dissonanti; ond'è che tutti questi numeri composti, poichè tali realmente esistono nell'Armonia, per tali ancora si dovrebbero segnare nella Parte Organica; ma l'uso invalso è di esprimerli

merli coi numeri della prima, o al più della seconda *Ottava*, e ciò non implica al nostro caso; anzi giovevole cosa si rende nel rilevare con prontezza ogni numerica Segnatura meno confusa, e questo è probabilmente il fine di un tal metodo facilissimo; lo che maggiormente si conferma riflettendo, che la mano destra dell'Organista trovasi già naturalmente disposta al proprio luogo delle replicazioni, su cui debbonfi considerare le Parti medie, ed acute in Armonia.

Quanto de' numeri fu detto, ottimamente conviene anche alle Musicali *figure* dette volgarmente *note*; poichè queste fedelmente corrispondono a tutti quei gradi numerici, quando sieno collocate nelle linee, e nei spazj del Rigo musicale, facendo allora le veci de' numeri, con indicare a' Cantanti, e Suonatori, tutti que' gradi di Voci e Suoni, unitamente alla durata del tempo in qualunque grado, secondo che piace al Compositore. I numeri poi unitamente alle *figure* servono alla Parte Organica, come Parte principale, che raccoglie, ed unisce in se stessa tutti quei gradi de' Suoni, e delle Voci, che ripartiti sono fra i Cantanti, e Suonatori; e che consolida, e lega colla sua robustezza qualunque possibile Armonia.

L'offizio delle Figure nella Parte Organica consiste nell'indicare all'Organista i gradi della Parte grave, rappresentando sempre in essi il numero 1.; e l'offizio de' numeri segnati su le date note o figure è quello d'indicare le Voci, e Suoni delle Parti medie ed acute, che formano quella data Armonia. Ma non sempre tutti gli occorrenti numeri sono necessarj a segnarsi; poichè dall'esperto Organista si devono sottintendere, come si manifesterà negli opportuni Esempj, su quali, per maggior chiarezza, vi faranno espressi e numeri, e figure corrispondenti al contronto.

Fin qui altro non s'è fatto che considerare i numeri apposti al *Basso* colle relative Voci o Suoni, in quanto si riferisce al *Basso* medesimo. Ma qui è necessario considerare detti numeri, o Suoni, in quanto anche fra loro hanno relazione. A questo fine dico, che l'Armonia ridotta alla sua Corda fondamentale, fra l'intera Serie, fa uso di soli tre o quattro numeri, che sono 1. 3. 5. 8., e con questi soli compone l'inalterabile suo consonante Accordo. Che se poi s'introducono nell'Armonia numeri diversi degli accennati, vi hanno luogo soltanto o per trasporto di Armonia, o come Suoni aggiunti, e accidentali, come si vedrà in progresso.

Dico inoltre, che combinati a due a due gl'indicati quattro numeri, ne risultano sei intervalli di Suoni tutti diversi, i quali fra loro ottimamente consuonano, e perciò vengon chiamati *Consonanze*. Tutte queste *Consonanze* però non consuonano nella stessa maniera; quindi, da chi le tratta con precisione, si distinguono in *primarie*, e *secondarie*.

Primarie consonanze si dicono quelle, che nella serie de' numeri 1. 3. 5. 8. immediatamente ricevono il nome dalla prima e principal Corda tuonante. *Secondarie* sono quelle, che derivano, e prendono il nome, non dalla Corda principale, ma da una Corda media dell'Accordo consonante. Della prima specie sono la *terza*, e la *quinta*; della seconda la *sesta*, e la *quarta*; le quali, per tale ragione, si dicono ancora *derivate*.

Oltre i quattro indicati intervalli, due ne restano. Uno è l'*ottava* 1. 8. fra le sei consonanze la perfettissima, senza complemento alcuno, e che ha il suo Suono fondamentale, tanto in grave come in acuto. L'altro è la *terza* fra il 3, e il 5; la quale è complemento alla *quinta* della *terza* princi-

principale dell' Armonia; e farà *minore* nell' Armonia di terza maggiore, e viceversa nell' Armonia di terza minore.

Si potrebbe considerare un settimo intervallo ne' nostri numeri 1. 3. 5. 8. replicando il 5. in 10.; allora si avrebbe un settimo intervallo, cioè una *setta maggiore* nell' Armonia di terza maggiore, e *minore* in quella di terza minore: ma tanto questo intervallo, come la *terza* ultimamente ricordata, non entrano nel nostro discorso, se non nell' Armonia di terza dissimile dall' adoperata nel supposto Accordo. Frattanto, a maggior chiarezza di quanto in questo Capitolo fin qui fu detto, distendo le seguenti Figure, nelle quali tutto potrà rilevarsi, e a tal fine si troverà aggiunta la prima replica dell' Ottava.

Nel modo maggiore

Suoni o Voci affisse ai Numeri

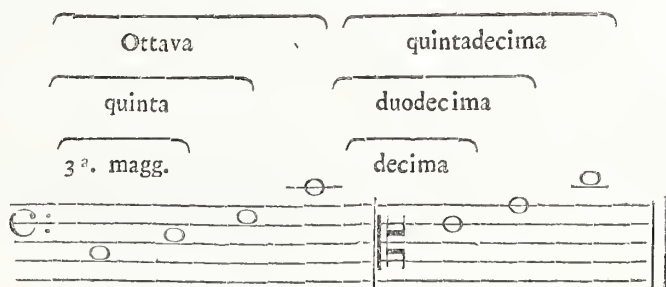
C D E F G A B c d e f g a b c



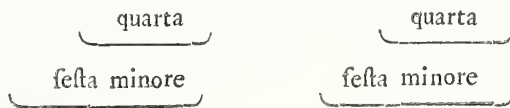
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Consonanze, che insorgono dalle varie combinazioni de' quattro numeri 1. 3. 5. 8.

Consonanze primarie



Consonanze secondarie



♯ IV ♯

Nel modo minóre

Suoni o Voci affisse ai Numeri

A B C D E F G a b c d e f g a

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

Consonanze primarie

Ottava quintadecima

quinta duodecima

3^a. min. decima

Consonanze secondarie

quarta quarta

sesta maggiore sesta maggiore

Prima di por fine a questo Capitolo, e non interrompere il corso de' seguenti, penso di avvertire, che trovandosi in progresso i termini *Unità*, *Base*, *Fondamentale*, *Tonale*, e *Principale*, sono questi termini sinonimi significanti il vero e reale Fondamento dell' Armonia, il quale non sempre si trova espresso nelle Composizioni Armoniche al proprio suo luogo; ma in tal caso verrà indicato, o dalle Parti medie, o dalle acute; e benchè tale indicazione non vi fosse, potendo facilmente accadere allor quando la Composizione sia formata da sole due Voci o Suoni, in ogni conto vi si deve supporre, come in appresso si farà palese.

CAPITOLO II.

De' varj sensi che seco porta il nome Basso, e quale più compete all' Armonia.

AD inalzare qualunque sia Edificio suol darfi principio dalla costruzione più essenziale di esso; vale a dire, dal ben inteso e solido Fondamento, che lo regga e sostenti. Così, e non altrimenti, deve operarfi nella nostra Musica; poichè alla elevazione della sua Armonia si rende essenziale un *Fondamento*, ossia *Base*, che la regga e sostenga nella sua perfezione, e perciò da questo si deve incominciare il discorso.

Il nome di *Base*, ossia *Fondamento* nella Musica, viene con più proprietà applicato alla *Voce*, o *Suono* più grave che trovasi nell' Armonia; il qual Suono, per antica costumanza, suol chiamarsi col nome di *Basso*, rispetto agli altri Suoni, che armonicamente nell' acuto gli corrispondono. Ma siccome il termine *Basso* presta il nome nella Musica a varj oggetti, perciò fa duopo distinguere il proprio carattere, che ad ognuno di essi compete: togliendo così qualunque equivoco, che può nascere nella mente dello studente Giovane, per cui facilmente potrebbe confondere una essenza con altra. In anticipazione dunque ai seguenti Capitoli, concernenti tutti la perfetta cognizione dei varj caratteri, che seco porta il nome di *Basso*, dico, che in tre varj sensi suol distinguersi; cioè, in *Basso Cantante*, in *Basso continuo*, e in *Basso fondamentale*.

Basso cantante suol dirsi quello, che forma la Parte più grave fra i Cantanti.

Basso continuo si dice quello, che forma la Parte Organica, e serve ugualmente per gli Stromenti gravi da Corda e da Fiato.

Basso fondamentale finalmente suol dirsi quello che forma *Base*, ossia il vero Fondamento della più perfetta Armonia, il quale, benchè non sempre si trovi espresso nell' Armonica Composizione, dev' esser però sempre presente nella mente dell' esperto Compositore, a suo regolamento per distribuire le Parti, che l' Armonia compongono. La vera essenza dei tre varj Bassi indicati farà interamente spiegata nei seguenti Articoli.

Articolo I.

Il *Basso cantante* si distingue dal *Basso continuo*, perchè il Cantante suole avere le Pause, e l' altro no; nè su di questo v' è bisogno di altra spiegazione.

Articolo II.

Il *Basso continuo* dissi appartenere alla Parte Organica, perchè a questo Stromento compete più che ad ogni altro il termine, che seco porta; mentre continua sempre a suonare, per accompagnare le Voci, e gli altri

tri

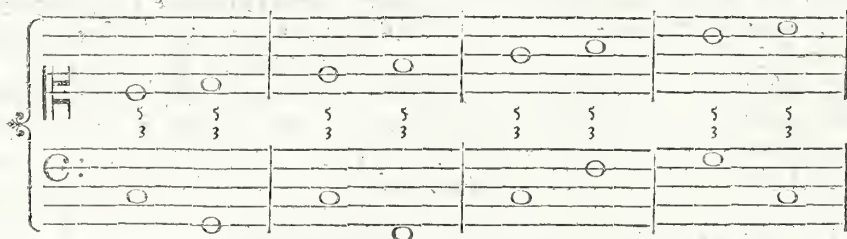
tri Stromenti. Questo *Basso* poi forma la sua Melodia come tutte le altre Parti; di modo che si rende padrone di ogni Consonanza non solo, ma di tutte le Discordanze, e delle Dissonanze ancora, se queste nell'Armonica Composizione vi faranno aggiunte. Il suo moto si ricerca al possibile di buon gusto; stantecchè da esso dipende il maggior rifalto dell'Armonico Componimento; e nel medesimo tempo somministrerà esso una maggiore facilità al moto delle altre Parti nel formare la rispettiva loro melodia. Questo in somma richiede, che ogni sua *nota* debba essere o la *Basse*, o la *terza*, o la *quinta*, o l'*ottava*, oppure una Dissonanza aggiunta a quel dato Accordo; e perciò a vicenda può adattarsi a questo *Basso* la Cantilena, ossia melodia di qualunque altra Parte, e non può mancare, che tutte quelle dell'acuto con quella del grave si trovino o in *terza*, o in *quinta*, o in *ottava* colla *Basse*, oppure in alcuno degli intervalli dissonanti, se nell'acuto o nel grave si vogliono introdurre.

Articolo III.

Il *Basso fondamentale* differisce in tutto dai sopraccennati, tantocchè questo in ogni Armonia consonante o dissonante, sempre simile a se stesso deve trovarsi in una sola corda, la quale regge e sostiene come *Basse* la *terza* e la *quinta* dell'Accordo. Se poi questa *Basse* non si trova espressa nella Parte grave, vi si deve supporre, perchè in ogni conto deve trovarsi indicata da qualche numero medio o acuto nella Parte Organica, ed anche espressa in una delle Parti, che la piena Armonia compongono, come già si disse nel fine del primo Capitolo.

Meglio però si rileverà il carattere, e l'essenza dei due Bassi *continuo*, e *fondamentale* col mezzo di un pratico Esempio. Questo sarà semplicissimo, perchè formato su la serie dei gradi Diatonici, chiamata comunemente *Scala*, a tutti già nota; poichè serve ugualmente ai Cantanti, Suonatori, e Compositori come un principal' Elemento al rispettivo loro studio.

Questa *Scala* dunque se vogliasi appropriare nell'Armonia ad una Parte media o acuta, non v'ha dubbio, ch'ella rappresenti la principal melodia; e qualunque suo grado corrisponde alla Corda fondamentale, o in *ottava*, o in *terza*, o in *quinta*. Tre sole e non più sono le Corde, che alla indicata gradazione servono di Fondamentali, cioè la *prima*, la *quarta*, e la *quinta* dell'ottava diatonica; e queste Corde con altrettante balzanti *Cadenze* la sostengono, come ad evidenza dimostra la Figura che segue.



Sembrerà forse un affare diverso, allorchè l'indicata *Scala* si vorrà nella Parte grave ossia *Basso*, ma in sostanza è la cosa stessa, come or vedremo.

Appro-

Appropriandosi la Scala alla Parte del *Basso*, altro non si fa che trasportare la melodia della Parte acuta in quella del grave, e perciò il *Basso*, ch'era *fondamentale*, si trasforma in *Basso continuo* portando seco diverse numeriche Segnature; ma non per questo si trasformano le Fondamentali; poichè o nel grave o nell'acuto esistono sempre le medesime, come può riscontrarsi nella dimostrazione che segue, in cui oltre il rigo del *Basso continuo*, se ne troverà un altro aggiunto colle stesse Fondamentali dell' Esempio anteriore, per indicare quelle, che trovansi nel detto *Basso*, e confrontare le altre, che nelle sue varie segnature in qualche loro numero si trovano.

The image shows two musical staves, labeled C and F, representing different parts of a scale. The C staff (top) has a treble clef and contains eight notes with fingerings: 3, 4, 6, 5, 6, 4, 6, 5. The F staff (bottom) has a bass clef and contains eight notes with fingerings: 3, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 3. The notes are arranged in four measures of two notes each.

Secondo le invalse opinioni, che regnano senza veruna eccezione, vi sarà qualche opposizione su questa Scala portata nella Parte grave, circa

6

l'accompagnamento di 4. che si dà alla sua quinta Corda; volendosi

oninamente accompagnata con ⁵3. Non comple qui portare sù di ciò le dovute ragioni, per non rompere il filo di quanto si ha a trattare; mi riservo peraltro a descriverle nel fine di questa Operetta, formandone un Capo a parte.

A quello della Scala si può aggiungere un altro Esempio formato da una piena, e più comune Armonia, per cui si rileverà più chiaramente l'andamento, ossia carattere proprio dei due *Bassi*, cioè *fondamentale*, e *continuo*, corrispondente all'altro Esempio della soprapposta scala.

In questo si deve primieramente riflettere, che sopra il *Basso fondamentale* ottimamente vi stanno tutte le altre quattro Parti colla più perfetta Armonia di *ottava*, *terza*, e *quinta*; di maniera che può questo dirsi un Componimento formato da cinque Voci, o Suoni. In secondo luogo, non considerandosi più il rigo del *Basso fondamentale*, deve rimanere il Componimento di sole quattro Voci; ed in tal caso subentra a formare la Parte più grave il rigo del *Basso continuo*, e questo colla sua propria numerica Segnatura regge e sostiene le tre Parti, che restano nell'acuto. Movendosi però detto *Basso* sù le corde dell'Armonia stessa, non per questo mancherà la fondamentale in alcuna delle sue Corde; poichè o nello stesso *Basso continuo*, o in qualche Parte acuta deve senza dubbio trovarsi una corrispondente Corda a quella, che nel primo rigo del *Basso fondamentale* si trovava, come si vedrà esaminando la seguente dimostrazione.

L'esempio è semplicissimo, ma dimostrativo quanto basta; poichè chiaramente esprime tuttociò che si disse negli Art. 2. e 3. Onde restringendo il tutto in poche parole dico, che mediante li tre accordi consonanti di un'armonia consonante o dissonante ch'ella sia, la propria ed effettiva Base di essa sarà mai sempre quella Corda o Voce, che posta nel grave, si trova in caso di sostenere l'accompagnamento di *terza* e *quinta*, rispetto all'altre Voci o Corde, che nell'acuto rimangono. Sempre più si rileverà in ciò che segue.

CAPITOLO III.

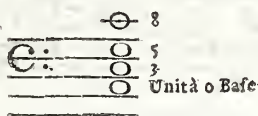
Segnature di Armonia consonante, e consonante per rappresentanza.

A *Armonia* è un termine generico, che si estende a tutto ciò, che con ogni buon ordine vien' espresso: tantocchè osservando v. g. una Pittura di eccellente Professore suol dirsi, *che bell' Armonia si vede nella vaghezza e distribuzione dei colori*; oppure *nell'ordine delle Figure che rappresenta!* Così ancora nella Scultura, Architettura, e tutto ciò, che dall'occhio può giudicarsi.

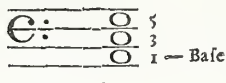
L'*Armonia* nella Musica si giudica dall'orecchio, senso totalmente diverso dal sopraccennato, e si forma dalla unione di più *Consonanze* fra loro diverse, come appunto diversi sono fra loro i colori nella Pittura. E siccome le *Consonanze* dolcemente si abbracciano, così ne resta sodisfatto l'orecchio.

La disposizione però delle *Consonanze* non è sempre la stessa; onde ne segue, che variandosi quelle nell'ordine, si varia ancora l'*Armonia*, che anzi questa nella Musica è la cosa più ricercata. Sicchè l'*Armonia* da perfettissima può divenire perfetta, e meno perfetta a somiglianza della stessa Pittura, che ne' suoi chiar' oscuri passa dal forte al meno forte, ed all'ombreggiamento.

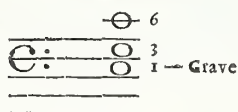
A costituire la consonante *Armonia* vi concorrono le *Consonanze* di *terza*, e di *quinta*, parti integrali, ed essenziali di qualunque accordo, che dar si possa in genere di *Armonia*. Dall'accordo dunque di dette parti situate in confronto, dipende tutto ciò, che in Musica può idearsi, e senza di esso accordo non può effettivamente reggere o sussistere qualunque altro *Complesso* consonante, o dissonante ch'egli sia. Eccone la Figura coll'*ottava* per complemento.



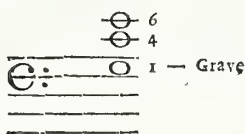
Questi quattro suoni poi della Consonante Armonia in tre diverse Armonie si conformano, secondocchè si trova nel Basso o l'unità, o la terza, o la quinta Corda. La prima, o principale Armonia incomincia dalla Base con terza e quinta, come si vede qui espressa anche dagli Armonici numeri.



La seconda Armonia incomincia su la terza del principale accordo, che farà *Elami*. Forma questa una diversa Armonia con trasportare il grave C nell'acuto. *Elami* però non è Base, benchè si veda indicato dal n. 1, ma grave; poichè il n. 1, in queste due Armonie, significa il primo Suono, che rimane nel grave, e non la unità, ch'è propria della Base.



La terza Armonia incomincia nella quinta del principale accordo, che farà *Gsolreut*. Forma questa un'altra diversa Armonia dalle due descritte, trasportando il grave della seconda Armonia nell'acuto; ma non perciò il *Gsolreut* farà Base, benchè segnato col n. 1., per la stessa ragione sovr' accennata.

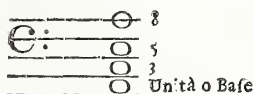


Se con quest'ordine si volesse ascender di più, sarebbe superfluo; poichè una quarta Armonia avrebbe principio nell'ottava della Fondamentale, e ci darebbe lo stesso che la Prima. Dunque tre sole Armonie si possono avere nel Complezzo consonante, delle quali la Prima è cosa chiarissima, che ha in se tutta la forza, essendo appoggiata alla Base, ed è quella voluta dalla natura. La seconda ha minor forza, ma ben'usata produce vaghezza e varietà. La terza ha minor forza della seconda, ed è usata più di rado di essa nei primi tempi della Battuta musicale, i quali ricercano il forte, ed ordinariamente non si adopera di falto, se non tenendo ferma l'Armonia.

Le Basi dunque della seconda, e terza Armonia non sono in grave: poichè quella della seconda Armonia si rappresenta dal n. 6, e si dovrebbe supporre una terza di sotto al suo grave *Elami*; e quella della terza armonia si rappresenta dal n. 4, e si dovrebbe supporre una quinta di sotto al suo grave *Gsolreut*, che in ambedue farà sempre *Csolfaut*, come Corda Tonale su di cui si sono fin'ora rappresentati, e si rappresenteranno gli E-fempj, che nel corso di questa Operetta possono occorrere.

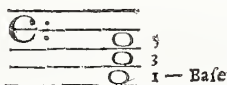
Non

Non altrimenti avviene nel modo di terza minore, che presentate al confronto le sue quattro primarie Corde, forma anch'esso il suo consonante Accordo, che segue.

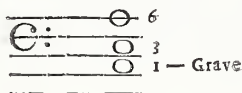


Varie sue disposizioni.

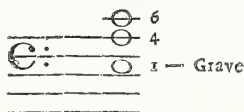
La prima armonia, che incomincia dal n. 1. significante la sua Base, farà



La seconda armonia, che incomincia dalla Corda C terza del principale Accordo, segnata parimenti dal n. 1. indicante il Suono più grave di essa, farà



La terza armonia, che incomincia dalla Corda E. quinta del principale Accordo, segnata parimenti dal n. 1. indicante il Suono più grave di essa, farà



La numerica Segnatura delle tre Armonie per l'uso della Parte organica, tanto nel *Modo maggiore* quanto nel *minore*, si può scrivere colla maggiore semplicità, segnando i soli numeri necessarj; onde nella prima armonia sono sufficienti i due numeri 3; ma siccome la Base ossia Tuonale ricerca assolutamente gli stessi numeri, farà superfluo il segnarli. Nella seconda Armonia in vece di 3, si può scrivere il solo 6; perchè il 3, vi si

suppone. Nella terza Armonia però è necessario segnare 4 per distinguerla dalla seconda Armonia. Da tuttociò si deve riflettere, che in un solo Accordo varj possono esser i Suoni gravi, ma unica è sempre la Base; cosicchè qualunque Suono o consonante o dissonante, può divenir grave; ma non ogni Suono grave può esser Base, come taluni hannosi ideato sulla lusinga, che ogni nota del Basso continuo sia la Base della sovrapposta Armonia.

Armonie consonanti per rappresentanza si dicono quelle, che non possono formar Base di Tuono armoniale, perchè hanno la loro Armonia in qualche parte difettosa; ma si adoperano tuttavia colle altre, e con ottimo effetto, quando si faccia ne' modi prescritti. Una di esse l'abbiamo nel modo diatonico, ossia Tuono maggiore, chiamata di *quinta diminuita* più comunemente; da alcuni di *quinta falsa*; e da altri, che adoperano maggior precisione, detta di *quinta minore*, la quale riceve origine dalla corda B, a cui la lettera F. corrisponde in *quinta diminuita*.

Questo intervallo è composto di due terze minori, e adoperato come parte aggiunta allo intero Complesso consonante forma, come le altre Consonanze, una Dissonanza; ma se poi viceversa venga adoperato come Parte integrale di esso Complesso, in tal caso rappresenta la vera *quinta*, ed è considerato come vera Consonanza. Tanto è vero ciò, che la *quinta diminuita* di continuo si vede praticamente usata da tutti i Compositori in qualità di Consonanza; specialmente poi nella Circolazione, ossia Andamento, che si forma dei Tuoni derivati con salto di *quarta* ascendente, e di *quinta* discendente, come dimostrano le seguenti Figure.

Two musical staves illustrating intervals. The left staff shows notes F and B with intervals of 5/3 and 3/3. The right staff shows notes F and B with intervals of 5/3 and 3/3.

Il suo Complesso consonante sarà

Musical notation showing a complex consonant structure with intervals 8, 5 diminuita, 3, and 1 - Unità.

Varie sue disposizioni.

La *prima Armonia* incomincia dal n. 1., che forma ad essa una specie di Fondamentale, ed è

Musical notation showing a first harmonic structure with intervals 5, 3, and 1.

La *seconda Armonia*, incomincia dalla Corda D. *terza* dell' Accordo segnata col n. 1. indicante il Suono più grave di essa, ed è

Musical notation showing a second harmonic structure with intervals 6, 3, and 1.

- La ter-

La terza Armonia incomincia dalla Corda F quinta dell' Accordo segnata parimenti dal n. 1. indicante il Suono più grave di essa, ed è



La più semplice Numerica Segnatura per ognuna di esse farà per la
 5
 Prima 3 - per la Seconda il solo 6 - e per la Terza 4. Si vedrà poi, che
 6
 questa quinta somministra tutta la sua Armonia alla settima minore, la
 quale gode molti privilegj, a differenza delle altre Diffonanze.

Prima di dare incominciamento ai pratici Esempj, che mostrar debbono il maneggio di quanto teoricamente fin qui ho detto e farò per dire in appresso, debbo avvertire il Giovane, che per isviluppare il tutto colla maggior chiarezza, collocherò in essi due varj Bassi, cioè quello chiamato *continuo*, e l'altro che *fondamentale* vien detto. Le Armonie però, che formano le Parti superiori a detti Bassi, saranno tutte appoggiate al *continuo*, e perciò sovra questo dovranno esser considerate, non altrimenti sovra il *fondamentale*; poichè questo lo pongo in veduta soltanto, acciocchè serva a far con prontezza rilevare in quale delle Parti sia collocata quella Corda, che nella data Armonia dovrebbe trovarsi nel grave per suo vero e reale Fondamento. In tal guisa esercitandosi il Giovane, farà l'abito di aver sempre fissa nella sua mente la *Corda fondamentale*, quando farà per estendere le sue Armoniche Produzioni. Dissi *non altrimenti sopra il Basso fondamentale* per la ragione, che se il Giovane vorrà considerare le Armonie in relazione a questo Basso, nelle Corde equisone delle Parti acute troverà gl'inconvenienti delle due *Ottave*, e delle due *quinte* per moto retto o contrario, e di falto o di grado, che si rendono inevitabili.

Maneggio della Quinta minore diatonica.

The image shows a musical score for the exercise 'Maneggio della Quinta minore diatonica'. It consists of three systems of staves, labeled C, e, and F on the left. Each system contains three columns of music, labeled 'armonia prima', 'armonia seconda', and 'armonia terza' respectively. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and fingerings (e.g., 5, 3, 6, 4, 6). The score is written in a style typical of 18th or 19th-century music theory textbooks.

Il Modo, o Tuono minore ha la sua origine dal Tuono, o Modo maggiore, ed è composto al paro di questo di corde tutte diatoniche, per cui anch'esso ne porta il Nome. Variano il maggiore, e il minore, però fra loro, nell'ordine dei gradi, ossia dei tuoni e semituoni gradual; per la ragione, che il Tuono maggiore incomincia a numerare la sua gradazione dalla lettera C, dicendo 1. 2. &c., ed il minore incomincia a numerar la sua dalla lettera A; da che ne avviene un ordine diverso nel produrre le sue Consonanze, e tutto concorre a formare un Sistema ancora diverso.

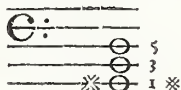
Questo Sistema del Modo minore molto influisce nella nostra Musica all'ornamento, e alla Varietà al sommo ricercata; poichè oltre i due semituoni maggiori, che si trovano naturalmente nella sua diatonica gradazione, adopera i minori semituoni chiamati cromatici, col mezzo de' quali, per quanto sia possibile, poter imitare le Cadenze del Modo maggiore. Somministra egli così lo stesso numero d'intervalli, ed altri di più, che dal Maggiore non possono ottenersi, come sono gli eccedenti, e diminuti, che in appresso vedremo.

Oltre dunque alla dimostrata Armonia di B. avrà il Modo minore un'altra Armonia di terza e quinta diminuita fondata sù la settima Corda G alterata col \sharp diesis, allorchè si trova in qualità di terza sù la rispettiva quinta E per formar cadenza, a cui la lettera D. gli corrisponde in quinta diminuita. Questa nuova quinta non differisce dall'altra sovrapporata se non nella specie, ossia disposizione dei gradual tuoni e semituoni, che la compon-

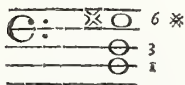
compongono, ma però convengono nell'effetto. Il suo complesso è questo, che variamente disposto, forma al paro dell'altra le sue tre Armonie.



La prima Armonia incomincia dal n. 1, e forma ad essa una specie di Fondamentale; eccola.



La seconda Armonia, che incomincia dalla Corda B. terza dell'Accordo, segnata col n. 1, indicante il suono più grave di essa, farà



La terza Armonia, che incomincia dalla lettera D. quinta dell'Accordo, segnata col n. 1, indicante il suono più grave di essa, farà



La più semplice numerica Segnatura per ognuna di esse, farà per la prima sopra la nota del Basso ⁵ 3; per la seconda il solo 6; e per la terza ⁶ 4. Si vedrà poi, che questa quinta, come l'altra, somministra tutta la sua Armonia alla settima minore. Eccone il suo Maneggio.

Maneggio della quinta diminuita semidiatonica.

C. $\begin{matrix} 5 & 5 & 5 \\ 3 & 3 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & *6 & 6 \\ 3 & 3 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 6 & 6 \\ 6 & *4 & 6 \end{matrix}$

e $\begin{matrix} * \\ 5 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} * \\ 5 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} * \\ 5 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$

F. $\begin{matrix} * \\ 5 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} * \\ 5 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} * \\ 5 & 5 \\ 3 & 3 \end{matrix}$

Altre Armonie consonanti per rappresentanza si danno nella nostra Musica, le quali derivano dagli intervalli Cromatici nel nostro Tuono minore, introdotti dalle Corde artificiali. Col mezzo dunque di dette Corde, oltre all' Armonia per rappresentanza di *terza minore*, e *quinta diminuita* della settima Corda del Tuono minore ora considerata, s'introducono altre due Armonie per rappresentanza, cioè quella di *terza maggiore*, e *quinta superflua* della terza Corda del Modo minore, e quella di *terza diminuita*, e *quinta diminuita* della quarta Corda artificiale del Modo parimenti minore.

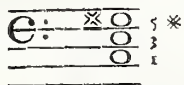
Incominciando dunque dalla prima delle due nuove Armonie, può questa aver luogo soltanto nella terza Corda del Tuono minore, diventando *quinta superflua* dall'alterazione, che si fa col * diesis alla sua quinta G *; quindi ne deriva il composto di due terze maggiori consecutive, e perciò la sua *quinta eccedente* o *superflua* non ha la proporzione della vera *quinta*. Contuttociò si dice Consonanza, perchè occupa il luogo della vera *quinta*, e diventa Parte integrale dell' Accordo consonante. Il suo Complesso è quello che segue, in cui forma complemento la *quarta diminuita*.

$\begin{matrix} \circ & 8 \\ * & \circ & 5 & * \\ \circ & 3 \\ \circ & 2 \end{matrix}$

✳ XVII ✳

Varie sue disposizioni.

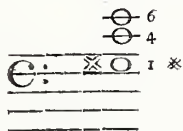
La prima Armonia incomincia dal n. 1, che forma ad essa una specie di Fondamentale: eccola.



La seconda Armonia incomincia dalla Corda E, terza dell' Accordo; segnata col n. 1, indicante il Suono più grave di essa: eccola.



La terza Armonia che incomincia dalla Corda G *, quinta eccedente o *superflua* dell' Accordo, ed è segnata col n. 1, indicante il Suono più grave di essa, farà.



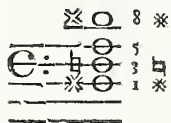
La più semplice numerica Segnatura farà per la prima ⁵ 3, per la seconda ⁶ 3 *, e per la terza sopra la nota del Basso * diefis 4.; ne segue il pratico

Maneggio.

La fecon-

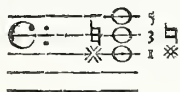
✻ XVIII ✻

La seconda delle due nuove Armonie è quella, che vien prodotta dalla *terza diminuita*, ed ha la sua origine dalla quarta Corda del Tuono minore alterata col ✻ diesis. La *terza diminuita* vien composta da due Semituoni consecutivi, ed ha il suo complemento dalla *sesta eccedente*, ossia *superflua*, come apparisce nel suo Complesso, che segue.

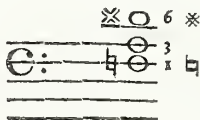


Varie sue disposizioni.

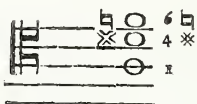
La *prima Armonia* incomincia dal n. 1 ✻, che forma ad essa una specie di Fondamentale, così.



La *seconda Armonia*, che incomincia dalla Corda F, *terza* dell' Accordo, segnata col n. 1, indicante il Suono più grave di essa, è



La *terza Armonia*, che incomincia dalla Corda A, *quinta* dell' Accordo, segnata col n. 1, indicante il Suono più grave di essa, è



La più semplice numerica Segnatura per ognuna di esse, farà per la *prima* sopra la *nota* del Basso col ✻ diesis ♯ 3; per la *seconda* 3; e per la *terza* 4 ✻. Eccone il pratico Maneggio.

Maneggio della quinta cromatica con terza diminuita.

The image shows a musical score with three systems of chords, labeled 'armonia prima', 'armonia seconda', and 'armonia terza'. Each system consists of five staves: three for the vocal line (Soprano, Alto, Tenor) and two for the piano accompaniment (C and F). The first system is in C major, the second in C minor, and the third in C major with a diminished third. The piano part includes fingering numbers (1-6) and asterisks indicating chromatic alterations.

Ecco dunque, che abbiamo nella nostra Musica quattro *quinte* tutte di specie diversa, che altrettante diverse Armonie ancora producono, e si dicono per rappresentanza, perchè rappresentano la vera *quinta* in quel dato Accordo. La prima di queste, poichè nasce dalla settima Corda del Tuono maggiore, è affatto *diatonica*, per la ragione che da gradi tutti diatonici vien formata, chiamandosi per questa ragione *quinta minore diatonica* da chi parla più esattamente.

La seconda, che nasce dalla settima Corda del Tuono per terza minore alterata col * diesis, si può dire *femidiatonica*, perchè imita la diatonica, e insieme ha l'origine da un femituono minore, che non ha luogo nel diatonico, ma nel solo Cromatico.

Le altre due, cioè la *superflua*, e la *diminuita* dell'Armonia di terza diminuita, e *quinta* parimenti diminuita, sono affatto cromatiche; perchè nel loro Composto molto si discostano dalla vera e perfetta quinta, come fù già osservato nelle rispettive loro Figure Armoniche. Si vedrà peraltro nel Capo. IV. Art. 5, e seguenti, che tutte queste *quinte* somministrano l'intera loro Armonia alle rispettive *Settime*.

CAPITOLO IV.

Quali e quanti sieno i numeri dissonanti.

OLtre ai numeri costituenti la più perfetta Armonia già considerata nell' Antecedente Capitolo, altri ancora ne abbiamo, che artificiosamente nella detta Armonia vengono introdotti: e benchè ancor questi concorrono alla formazione della Principale *Ottava*, ciò non ostante sono considerati come Parti estranee, ed eterogenee all' Armonia stessa, perchè dissonanti si rendono al confronto del Consonante complesso.

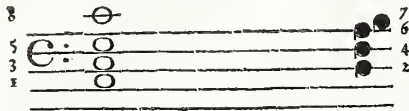
A rilevare la qualità, e quantità di questi numeri, non si richiede molto; bastando soltanto il riflesso, che quattro ne furon prescelti come addatti a formare il consonante Complesso, e perciò *Consonanti*, che sono 1. 3. 5. 8.; dunque li quattro esclusi, che sono 2. 4. 6. e 7. faranno li *Dissonanti* al confronto dei primi quattro. Dico al confronto dei primi quattro, poichè tutti i numeri della principale *Ottava* possono esser consonanti e dissonanti, secondocchè passa l' Accordo sù l' una o l' altra Lettera musicale: come in ispecialità farebbero quelle, che indicano la *quarta*, e la *quinta Corda* di essa *Ottava*: ed in tal caso tutti i numeri dissonanti divengono consonanti, e i consonanti si tramutano in dissonanti.

L' introduzione di queste Parti estranee fù un' avvedutezza dei nostri Predecessori, per sempre più render vaga, ed artificiosa la nostra Musica. In fatti, una Composizione Armonica formata da sole Consonanze, certo si è, che riesce grata e soave: ma continuata per qualche tempo, giugnerebbe a segno di rendersi noiosa e stucchevole. Sicchè adoperate opportunamente di quando in quando le Parti dissonanti, fanno sì, che da tale interruzione risalti maggiormente la sensazione delle Parti consonanti; e questo fù lo scopo dei nostri Antecessori. Oltredicchè queste Parti, ordinariamente estranee, entrano alle volte nella Melodia, ossia Canto principale, quali Parti essenziali, ed indicano necessariamente un' Armonia dissonante, quando si voglia che l' Armonia corrisponda al detto Canto, e la rinforzi in vece di contraddirvi. Finalmente il più vero effetto delle Dissonanze è quello di rendere l' Armonia più piena, e più sonora; poichè, come le Consonanze rinforzano il Suono principale, così le Dissonanze rinforzano li Suoni, che al Principale si riferiscono in Consonanze, o se li legano in una nuova Armonia, diversa dalla propriamente Consonante.

Circa poi la fede, e la propria Denominazione, che conviene ai numeri dissonanti, ne fù dato già un cenno nel Capitolo I. tantocchè basterebbe il dire, che *non si dà, nè può darfi posizione dissonante, se non fondata sopra la posizione consonante*. Ma per maggior chiarezza e disinganno, svilupperò il tutto col mezzo delle pratiche Dimostrazioni formate dalle Musicali figure, e dai numeri ordinatamente collocati, ed eccone la prima.

Sem.

Semplice complesso consonante nell' Armonia di terza maggiore



Confonanti

Difsonanti

Semplice complesso consonante nell' Armonia di terza minore

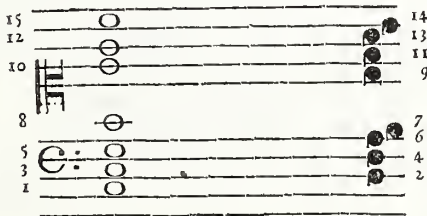


Confonanti

Difsonanti

Si vede già, che questo Complesso stà ristretto ne' limiti della primaria *Ottava*, e nei semplici numeri, che la stessa *Ottava* compongono; tantochè neppure le tre diversamente conformate Armonie, osservate nell' antecedente Capitolo, vi trovano la loro totale estensione. Aggiugnendo però a questa medesima Dimostrazione il corrispondente Accordo in *Ottava*, avremo per ora quanto farà sufficiente al nostro proposito.

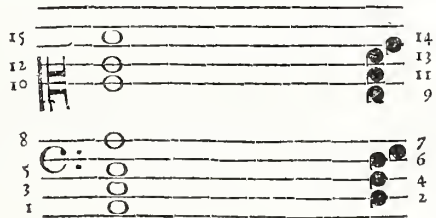
Nell' Armonia di terza maggiore.



Confonanti

Difsonanti

Nell' Armonia di terza minore.



Confonanti

Difsonanti

Questa Dimostrazione ci fa dunque intendere, che tanto nella primaria *Ottava*, quanto nella sua replicazione, il numero delle Difsonanze è pur lo stesso; ma tutte si trovano variate e nella sede, e nella denominazione numerica. Contuttociò non possono nemmeno qui sicuramente stabilirsi, stantecchè la Dimostrazione c' indica le sole due *Ottave*, occupate già quasi interamente dal Complesso consonante; ma non per questo si pretende, che i Difsonanti numeri nell' Armonia abbiano luogo soltanto nelle Parti medie ed acute; ma si trasportano ancora nella Parte grave, ossia Basso, essendo anch' esso formato di ogni sorta di Consonanze, e Difsonanze: e siccome la Difsonanza degrada nell' acuto, così degrada nel grave, allorchè sia in esso disposta o preparata. Questa trasposizione produce l' effetto, che l' acuto diventa grave, ed il grave diviene acuto; ond' è che con termine conveniente all' effetto, che produce questa trasposizione, si dice *Riversamento*, ch' è proprio delle Difsonanze; perchè in esso la Difsonanza, già stabilita sopra l' Accordo consonante, si trasporta immediatamente sotto al detto Accordo. Meglio però il tutto s' intenderà in pratica, col mezzo degli Esempj adattati alle rispettive Difsonanze.

Prima però d' inoltrarsi alle pratiche Figure, sembrami necessario in questo affare di ripetere con più precisione alcune cose già indicate nel Capitolo III.: acciò meglio si comprenda, che quanto segue tutto si riferisce al Confonante complesso, il quale nuovamente qui presento in una forma più distesa.

Compleſſo conſonante diſtribuito nelle tre conformate Armonie.

Per terza maggiore.

Per terza minore.

Queſto nuovo Compleſſo è formato dalla *Base* unitamente con la *terza*, la *quinta*, e l'*ottava*, che ſono le quattro Parti integranti ed eſſenziali di eſſo. Di queſte Parti nella prima Armonia una è grave ch'è la *Base*, e l'altra acuta, cioè l'*ottava*, e due ſono medie, delle quali la prima ſi accoſta al grave, ch'è la *terza*, e la ſeconda ſi accoſta all'acuto, ch'è la *quinta*. A queſte poi ſi aggiungono le replicazioni, cioè la *decima*, e la *duodecima*, come ſi vede nella ſovrapoſta Figura, e di più ſe piace.

Oſſervata la prima Armonia, voluta dalla natura, perchè appoggiata alla *Base*, ſi può ommettere detta *Base* aſcendendo col grave ſu la *terza*, ch'era la parte di mezzo, la quale diviene grave, e ſenza verun cambiamento ſi ode una ſeconda Armonia co'medefimi Suoni; mentre aſceſo il grave per l'intervallo di *terza*, la *terza* diviene *prima*, la *quinta terza*, e l'*ottava ſeſta* &c. Coſì pure ommefſa la *terza*, ed aſcendendo nuovamente col grave, la *quinta* in tal caſo, che di ſua natura è la ſeconda parte di mezzo, diventa grave, e ſenza verun cambiamento, co'medefimi Suoni che ſopra di eſſa rimangono, ſi ode una *terza* Armonia dello ſteſſo primo Accordo. Eſſendo poi in queſta nuovamente aſceſo il grave per l'intervallo di *terza*, la *quinta* diventa *prima*, l'*ottava quarta*, e la *decima* diviene *ſeſta*, come eſpreſſo viene nella ſovrapoſta Figura. Le numeriche Segnature ſopra il *Baſſo continuo* indicano ſe l'Accordo ſia di *prima*, o di

ſeconda, o di *terza* Armonia. In fatti $\frac{5}{3}$ indica la *prima*; $\frac{6}{3}$ indica la *ſeconda*; $\frac{4}{3}$ indica la *terza*.

Stabilita dunque la ſolida Pianta del Conſonante Compleſſo con tutte le ſue Parti eſſenziali, e Conformazioni delle tre Armonie; manca ſolo unire ad eſſo le Parti accidentalì, ed eſtraneè, come ſono le Diſſonanze: le quali, benchè tali ſieno, nondimeno poſſono aver luogo in tutte le deſcritte Parti di detto Compleſſo, col mezzo dei numeri veri ed apparenti: dai quali numeri vengono rappreſentate nelle tre conformate Armonie, e nel loro Riverſamento per la Parte grave.

Si avverte frattanto, che qualunque delle quattro Diſſonanze venga aggiunta col neceſſario artificio al Compleſſo conſonante, o ſola o accoppiata con altre, ſempre la *Base* di detto Compleſſo è la ſteſſa, e ſi man-

tiene costantemente nel suo dominio. Così ancora il *Grave*, ossia *Basso continuo* dello stesso Complesso, liberamente esercita il suo andamento nelle tre Armonie già dimostrate. In somma la *Dissonanza* posta in acuto, o nelle mezzane Parti, o nel grave, sempre rimane ed è *Dissonanza*; poichè ne conserva essa mai sempre i caratteri, e trovasi obbligata alle stesse Leggi, come or vedremo.

C A P I T O L O V.

Segnature di Armonia consonante, e consonante per rappresentanza colla settima maggiore aggiunta.

LA prima ad affacciarsi fra le *Dissonanze* è la *settima*; onde da questa daremo incominciamento alle Dimostrazioni.

La *settima* dunque viene rappresentata dai numeri 3. 5. 7. fra li quali il terzo numero indica la *settima* nel suo giusto e vero intervallo; e però il 7. è il vero numero di questa *Dissonanza* nella *prima Armonia*.

Nella *seconda Armonia* ci si presenta la *settima* coll'apparente intervallo di *quinta*, che nasce dalla seconda forma dell'Accordo consonante, e perciò il numero 5. nell'Accompagnamento di *quinta* e *sesta* diviene il numero della *settima*.

Nella *terza Armonia* finalmente ci si presenta la *settima* coll'apparente intervallo di *terza*, che nasce dalla terza forma dell'Accordo consonante; e perciò il 3. diviene il numero della *settima* nell'accompagnamento di *terza*, *quarta*, e *sesta*; ma le seguenti Figure rappresenteranno il tutto ad evidenza.

Segnature di Armonia consonante colla settima maggiore aggiunta.

| | |
|---|--|
| <p><i>Prima Armonia.</i></p> <p>7 — dissonanza
1 — base</p> <p>Numerica segnatura 7
 5
 3</p> | <p><i>Seconda Armonia.</i></p> <p>5 — dissonanza
1 — grave ossia terza della base</p> <p>Numerica segnatura 6
 5
 3</p> |
| <p><i>Terza Armonia.</i></p> <p>3 — dissonanza
1 — grave ossia quinta della base</p> <p>Numerica segnatura 6
 4
 3</p> | <p><i>Riversamento.</i></p> <p>1 — settima riversata</p> <p>Numerica segnatura 6
 4
 2</p> |

La *settima* essendo collocata di sua natura sotto l'*1^a Ottava*, così per formarne il vero *Riversamento* deve trasferirsi sotto la *Base*, portando seco gli apparenti numeri di 2. 4. 6., che in sostanza poi sono i consonanti numeri di 1. 3. 5., che nella loro replicazione si dicono 8. 3. 5. oppure 8. 10. 12. come appariscono nelle sovrapposte Figure.

Le numeriche Segnature della *settima* sono già espresse nelle Figure medesime; ma dovendole segnare nella *Parte Organica*, si possono ridurre più in ristretto, tralasciando quei numeri, che l'esperto Organista deve già sottointendere; e perciò nella *prima Armonia* basta scrivere il solo 7.

Nella *seconda* 5, quandocchè gli altri numeri non ricerchino alterazione colle accidentali Figure. Nella *terza Armonia* peraltro occorre scrivere l'

intera Segnatura 3, perchè niuno di questi numeri può sottointendersi.

Così pure nel *Riversamento* si deve sempre segnare 2 per togliere qualunque equivoco che può nascere, come si vedrà in appresso. Si deve poi osservare, che tutte le Figure rappresentanti il collocamento di questa *settima* in *Armonia*, servono a rappresentare ugualmente il collocamento di qua-

qualunque altra *settima* nell'Armonia consonante, o consonante per rappresentazione, in cui si trovi aggiunta.

Articolo I.

Siccome le quattro stabilite *Difsonanze*, per introdurle in Armonia con qualche eleganza, vanno tutte soggette a certe condizioni, o leggi; così a tutte ugualmente cade in acconcio quanto sono per dire circa la maniera, che ricercasi nel trattarle in Pratica; sicchè questo medesimo Articolo servirà ottimamente bene ad ogni *Difsonanza*, dovendosi ciascuna trattare collo stesso metodo della *settima*; evitandosi così una ripetizione delle cose stesse.

Volendosi dunque introdurre nell'Armonia qualunque *Difsonanza*, acciò rimanga per un dato tempo ad occupare il luogo, che precisamente appartiene alle sole *Consonanze*, si rende necessario un avveduto *Maneggio* regolato da tre condizioni, che vengono indicate coi termini di *Preparazione*, di *Percussione*, e di *Risoluzione*, delle quali se ne intenderà qui appresso il rispettivo significato.

Questo avveduto *Maneggio* ricerca in primo luogo, che la *Difsonanza* da introdursi in Armonia abbia la sua origine da una data *Corda* o *Voce*, che sia già disposta in *Consonanza*, qualunque ella sia, nella precedente Armonia; e questa precauzione è quella, che si chiama *Preparazione*. In due maniere accade formarli la *Preparazione*, cioè o per *Ligatura*, o per *Sincope*, secondocchè incontrasi la opportunità d'introdurre la *Difsonanza*, e come tale deve trovarsi in uno dei tempi forti, che sono il primo nel battere, e il primo nel levar la mano in una battuta Musicale.

In secondo luogo si vuole, che a detta *Corda* o *Voce* si prolunghi la durata del tempo, fino a che le altre *Parti* formino una nuova Armonia, su cui il ritardo di quella *Corda* cagiona l'inevitabile urto *difsonante*, e tale urto è quello che si dice *Percussione*.

Finalmente richiede, che dopo la *percussione* si mova la detta *Corda*, e immediatamente discenda di grado su la prossima *Consonanza*; e questo passo è quello che si chiama *Risoluzione*. Ma senz'altro discorso, meglio s'intenderà il regolamento di queste condizioni dalle pratiche *Figure* che seguono.

Per *ligatura*

The notation for 'Per ligatura' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). Above the first measure of the top staff is the label 'Preparazione'. A slur connects the first note of the top staff to the first note of the bottom staff. Above the second measure of the top staff is the label 'Percussione'. Above the third measure of the top staff is the label 'Risoluzione'. A '7' is written below the second measure of the bottom staff.

Per *sincope*

The notation for 'Per sincope' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). Above the first measure of the top staff is the label 'Preparazione'. Above the second measure of the top staff is the label 'Percussione'. Above the third measure of the top staff is the label 'Risoluzione'. A 'V' is written above the second measure of the top staff. A '7' is written below the second measure of the bottom staff.

D

Si ve-

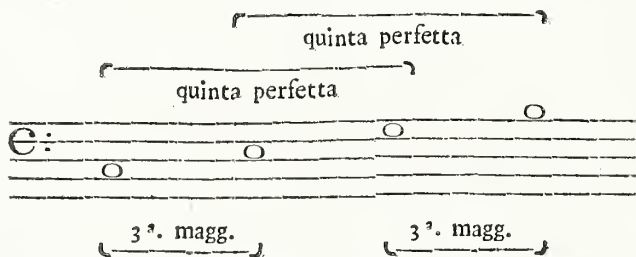
Si vede qui, che tre Accordi consonanti devono concorrere nell'uso di qualunque Diffonanza; cioè uno per la *Preparazione*, un altro per la *Per-
cussione*, e il terzo per la *Risoluzione*.

Si avverte intanto, che le precedenti Figure Armoniche colla Diffonan-
za aggiunta, sono dirette puramente a indicare i meri confronti delle Dif-
fonanze, e i differenti numeri da' quali vengono indicate; ma non già l'
artificio, che richiedesi dalle tre descritte Condizioni: riferbandosi questo
nella estensione dei pratici maneggj, che seguiranno rispettivamente ogni
Diffonanza, e si darà principio dalla settima, doppo esaurite alquante ne-
cessarie riflessioni.

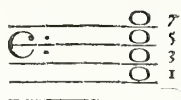
Articolo II.

Il presente Capitolo richiede qualche particolare osservazione, a motivo
delle varie specie di *settime*, che abbiamo nella nostra Musica. Dico però
frattanto, che le Principali sono tre, cioè la *maggiore*, la *minore*, e la *di-
minuita*.

La prima di queste a presentarsi è la *maggiore*, che si trova nella setti-
ma Corda della Scala diatonica da C a B, già osservata nelle sovradiscese
Armonie. Questo intervallo è diffonante per la ragione, che aggiunta la
Corda B al Complezzo consonante vi si trovano due *terze maggiori*, e
due *perfette quinte* fra loro incrocicchiate, come in questa Figura si mani-
festano.



Le quali insieme ristrette formano questo Complezzo



Qui ci si affaccia un'altra osservazione, ed è, che il termine diffonante
B diltuona solamente col C, e nondimeno la Diffonanza si rende tanto
aspra, che al commune parere, niun'altra Diffonanza la somiglia. Cesse-
rà peraltro l'ammirazione qualora si rifletta, che il Suono B. non si ac-
corda col C, perchè forma una *terza maggiore* colla sua quinta G, ed u-
na *quinta perfetta* colla sua terza E. Dunque il doppio urto che fa il fuo-
no B. contro C, è la giusta cagione dell'asprezza, che reca la *settima
maggiore*. Per tale ragione non è molto frequentata. Segue il suo pratico
Maneggio.

Maneg-

Maneggio della settima maggiore, ossia quartadecima.

C.
 c
 F.

armonia prima armonia seconda

armonia terza

Articolo III.

La seconda *settima* chiamata *minore* si trova nel Complesso Armonico del modo minore fra la fondamentale A, e la sua settima corda G. Questo intervallo è dissonante, perchè l'aggiunta corda G. introduce nell'Accordo due terze minori, e due perfette quinte, fra loro incrocicchiate, come ben le dimostra questa Figura.

Le quali insieme ristrette formano questo Complesso

Maneggio della settima minore di A. al G.

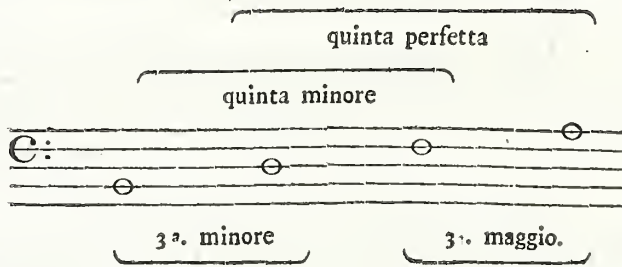
Continuo
e
Fondament.

Continuo and Fondament. score for the first two harmonies. The Continuo part includes figured bass notation: $\begin{matrix} 7 & 5 \\ 5 & 3 \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 6 & 6 & 6 \\ 6 & 5 & 3 & 6 \end{matrix}$. The labels "armonia prima" and "armonia seconda" are placed below the Continuo staff.

Continuo and Fondament. score for the third harmony and the inversion. The Continuo part includes figured bass notation: $\begin{matrix} 5 & 6 & 6 \\ 3 & 3 & 3 \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 6 & 6 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 2 & 4 \end{matrix}$. The labels "armonia terza" and "riverfamento" are placed below the Continuo staff.

Articolo IV.

Altra *settima minore* abbiamo fra la Corda B, e quella di A, che molto differisce dalla sopraccennata nella costruzione, e conseguentemente nell'Armonia; poichè si rende più omogenea di quella. Contuttociò il suo intervallo è dissonante, perchè l'aggiunta corda A introduce nell'Accordo due *terze*, una *minore*, e l'altra *maggiore*, e due *quinte* di varia specie, perchè una è *minore*, e l'altra *perfetta*, come dimostransi nella seguente Figura.



Le quali insieme ristrette formano questo Compleffo.



Maneggio della settima minore da B. in A.

C.
e
F.

armonia prima armonia seconda

armonia terza riverfamento

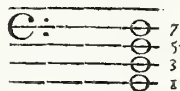
Articolo V.

Abbiamo un'altra *settima minore* nell' Armonia di terza maggiore, ch'è di specie ancor diversa dalle sovrapposte, e trovasi questa nell'Accordo, che forma la *quinta* del principal Tuono C fra le corde G, ed F; cui somministra tutta la sua Armonia la *quinta minore diatonica*, che si forma da B a F.

Questa *settima* è dissonante, perchè l'aggiunta corda F si trova parimenti introdurre nell' Accordo due *terze*, e due *quinte* fra loro intrecciate, sì l' une che l'altre di varia specie; ma si distingue dalla sovraccennata *settima* nella disposizione di esse, come può rilevarsi nel confronto delle rispettive Figure.



Le quali insieme ristrette formano questo Complezzo.



Ma siccome nell' Accordo di questa *settima* non si trovano le due *terze* maggiori o minori, nè le due *quinte* uguali come nelle prime due antecedenti; e perchè non si uniforma nella disposizione dei medesimi intervalli, che introduce la sovraindicata; perciò la Dissonanza, che questa produce, riesce meno aspra, e più tollerabile all'udito; onde non richiede molta cautela ed artificio nell'usarsi: tantochè si trova questa per lo più adoperata senza quelle leggi, cui vanno soggette le altre Dissonanze. Nè un tal modo di usarla può dirsi licenzioso ed arbitrario; poichè secondo le ragionate numeriche operazioni dei Teorici, risulta questa *settima* in qualità d'intervallo mezzano fra la Consonanza e la Dissonanza; di modo che non è Consonanza, e neppure perfetta e vera Dissonanza, ma dell'una e dell'altra partecipa. Per tali ragioni dunque, a differenza delle altre Dissonanze, gode questa i Privilegj, che seguono, e con ottimo effetto.

Primo. Può questa *settima* adoperarsi senza Preparazione, e senza Ligatura, o Sincopa; ma, come suol dirsi, di *posta*, tanto di grado, che di salto. Questo Privilegio è comune anche alle *settime minori* descritte di sopra.

Secondo. Benchè preparata con Ligatura o Sincòpe, in vece di risolvere, può servire di preparazione ad altra Diffonanza, ed in tal caso fa le veci di una Consonanza.

Terzo. In vece di risolvere in Consonanza, può risolvere in un'altra *settima*.

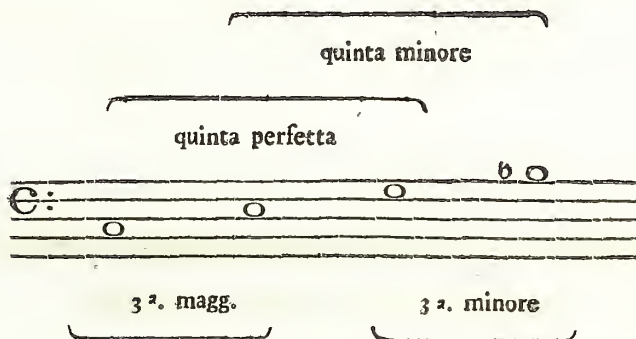
Quarto. Può trasformarsi in Consonanza senza discendere, ma stando ferma, ed immobile.

Quinto. Può saltare ascendendo, o discendendo, nel mentre che un'altra Parte con moto contrario risolve.

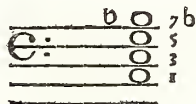
Sefto. Può risolvere ascendendo in vece di degradare, e con ottimo effetto.

Di tali Privilegj ne porterò in seguito li rispettivi Esempj.

Dico inoltre, che per simili ragioni gode anche gli stessi Privilegj l'altra *settima* analoga, che si trova fra C e B.♭ rappresentata nella seguente Figura, quando piacesse considerare quest'Armonia nella Scala di C, piuttosto che in quella di F, nel qual'ultimo caso sarebbe la stessa cosa colla descritta di sopra.



Le quali insieme ristrette formano questo Complesso



E in fatti, alcuni osservano, che se nella Scala, e nell'Armonia di *Csolfaut* si aggiunga a C. E. G. il Bb. della Scala di *Ffaut*, questo suono aggiunto differisce pochissimo dal suono che fa sette vibrazioni, intanto che il Principale ne fa una, due, o quattro: e siccome nell'Armonia in vibrazioni pienissima di una, due, tre, quattro, cinque, e sei vibrazioni, la Corda che ne fa sette, è quasi anch'essa consonante; così la *settima minore*, che può prendersi per questo suono, dissonerà pochissimo nel suo intervallo intiero col Principale; d'onde alcuni derivano una nuova ragione, perchè la *settima* di cui parliamo goda de' sopradescritti Privilegi.

Soggiungo inoltre, che circa i Privilegi di queste *settime minori*, a sufficienza ne trattano due ragguardevoli, ed eccellenti Soggetti; e sono, il rinomato Giuseppe Tartini nel suo Libro intitolato *Trattato di Musica secondo la vera Scienza dell'Armonia* pag: 126. e seguenti. Stampato in Padova 1754. Ed il Padre Francesco Antonio Vallotti Minor Conventuale, nel suo primo Libro col titolo *Della Scienza teorica e pratica della Musica moderna*. Cap: XXXVIII. pag: 115. Stampato in Padova 1779.

Seguono i pratici Maneggi sopra i Privilegi della *Settima minore*, collo stels'ordine che furono accennati.

Maneggio della settima minore a rigor delle Regole.

Continuo

e

Fondamentale

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverfamento

Maneggio della settima minore senza ligatura o sincope.

Continuo
e
Fondament.

armonia prima armonia seconda

armonia terza riverfamento

La stessa settima aggiunta di posta all' Accordo consonante.

Maneggio

Continuo

e

Fondamentale

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverfamento

La stessa settima che degrada di posta dall' Ottava.

Maneggio

Continuo
e
Fondament.

La stessa settimana di posta con salto.

Maneggio

Continuo

e

armonia prima

armonia seconda

Fondam.

armonia terza

riverfamento

*La stessa settima preparata, che serve per un'altra
Dissonanza, e poi risolve.*

Maneg.

C.
e
F.

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverimento

La fes.

*La stessa settima in vece di risolvere in consonanza
risolve in un'altra settima.*

Maneggio

C.
c
F.

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverfamento

F

*La stessa settima resta immobile, e diviene consonanza
eccola in tutte le sue viste.*

Maneggio

Continuo

e

Fondament.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Maneggio', contains three measures of music with a treble clef and a common time signature. The middle staff, labeled 'Continuo', contains three measures of music with a bass clef and a common time signature, featuring figured bass notation. The bottom staff, labeled 'Fondament.', contains three measures of music with a bass clef and a common time signature. The first two measures of the Continuo and Fondament. staves are labeled 'armonia prima' and the last measure is labeled 'armonia seconda'. The Continuo staff includes figures such as 7-5, 7-5-5, 6-5, and *6-5-6. The Fondament. staff includes figures such as 7-5, 7-5, 7-5, and 7-5-5.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Maneggio', contains three measures of music with a treble clef and a common time signature. The middle staff, labeled 'Continuo', contains three measures of music with a bass clef and a common time signature, featuring figured bass notation. The bottom staff, labeled 'Fondament.', contains three measures of music with a bass clef and a common time signature. The first two measures of the Continuo and Fondament. staves are labeled 'armonia terza' and the last measure is labeled 'riverfamento'. The Continuo staff includes figures such as 6-4-3, 6-4-3, *2-4, 6-5-4, 3-2, *4-3, and 6. The Fondament. staff includes figures such as 7-5, 7-5, 7-5, 7-5, and 7-5-5.

♬ XLIII ♪

La stessa settima salta discendendo, nel mentre che un'altra Parte con moto contrario risolve.

M.
C.
e
F.

armonia prima armonia seconda

armonia terza riverfamento

La stessa settima salta ascendendo, nel mentre che un'altra Parte con moto contrario risolve.

Maneg.

Continuo
e
Fondam.

armonia prima armonia seconda

armonia terza riverfamento

*La stessa settima, che risolve ascendendo di grado
in vece di degradare.*

Maneggio

Continuo
e
Fondam.

armonia prima armonia seconda

armonia terza riverfamento

Avendo fin qui dimostrato il particolare Maneggio delle Principali *settime* maggiori e minori, cade qui la opportunità di porre sott'occhio allo Studente un distinto Maneggio, in cui hanno luogo tutte le dette *settime*, in una intiera Circolazione di Ottava.

Il Maneggio, che segue, è stabilito sopra l'Andamento di quel nudo *Basso* formato tutto di Corde fondamentali, che ho disceso nel Cap: III, allorchè si trattava della *quinta minore diatonica*; ed è quell'Andamento tanto comunemente frequentato dai Compositori, e da essi chiamato *Andamento di settime*.

Questo è affatto naturale; poichè in sostanza, tanto dalla Parte grave quanto da tutte le altre che l'Armonia compongono, si viene a formare una discesa della Scala diatonica. Non ostante però questa sua naturalezza, riesce vago e brillante; poichè in se stesso contiene tante varie Armonie, quanti sono li gradi di detta Scala. Da che ne risulta una ben ordinata circolazione di Tuoni derivati, che in fine al Principale ritornano.

In varie guise può questo Andamento maneggiarsi, come vedremo; ma rari sono i Compositori, che in tutte le sue Armonie lo trattino. Con tutto ciò le più ovvie s'adoperano dai Compositori, a cagione dello spazioso Campo che ad essi prestano, per formare fra le Parti componenti l'Armonia delle varie Melodiche Imitazioni. In ispezialità poi avrassi quell'ampiezza di Campo se l'Andamento del *Basso* farà disposto con Figure di maggior valore, di quelle con cui rappresento gli Esempj, che colla maggiore semplicità qui appresso disiendo.



✻ XLVII ✻

Andamento delle settime diatoniche.

Maneggio nella prima Armonia.

Continuo
e
Fondam.

6 7 7 7 7 7 7 7
7 7 7 7 7 7 7 7

Nella seconda Armonia.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Nella terza Armonia.

Cont.
e
Fon.

This musical score is for the section 'Nella terza Armonia'. It consists of five staves. The top three staves are for the vocal line (Conte), and the bottom two are for the piano accompaniment (Fon.). The piano part includes fingerings for both hands, with numbers 1-5 for the right hand and 1-5 for the left hand. The score is in common time (C) and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

Nel Riverfamento

This musical score is for the section 'Nel Riverfamento'. It consists of five staves. The top three staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The piano part includes fingerings for both hands, with numbers 1-5 for the right hand and 1-5 for the left hand. The score is in common time (C) and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The section concludes with a fermata on the final note of the piano accompaniment.

Oltre

Oltre le tre conformate Armonie e Riverfamento, può anche ottenerfi, sù le stesse Fondamentali, un altro Andamento di *Baffo* continuo con qualche miglior' effetto, come fegue.

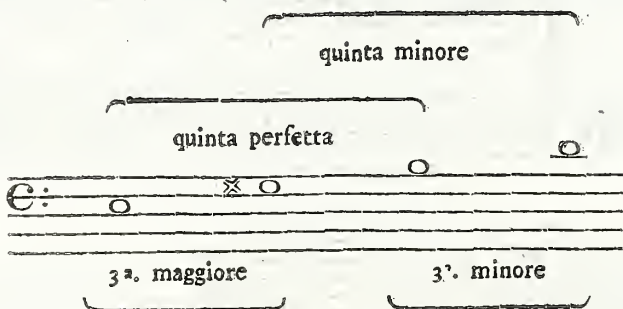
Continuo
e
Fondamentale

Articolo VI.

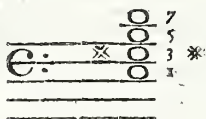
Doppo aver' offervate le quattro *settime* di specie diversa, che somministrano i gradi della Scala diatonica, passiamo a quelle, che producono gli stessi gradi diatonici promiscuamente co' gradi Cromatici.

Un'altra *settima minore* ci si affaccia nel Modo per terza minore. Trovasi questa nell'Armonia, che forma la quinta Corda del principale Accordo A fra le Corde E, con terza alterata dal ✳ diesis, e D; a cui somministra tutta la sua Armonia la *quinta diminuita* semidiatonica.

Questo intervallo è dissonante, perchè l'aggiunta Corda D si trova introdurre nell'Accordo due *terze*, e due *quinte* fra loro incrocicchiate al paro della ultimamente riportata *settima minore*; e però ancor questa farà della stessa specie di quella, come chiaramente si manifesta nella Figura che segue, e ne goderà indistintamente tutti li Privilegj.



Le quali insieme ristrette formano questo Complesso



Le pratiche Figure, che dimostrano le tre Armonie e Riverfamenti di questa, e delle altre *settime minori* privilegiate, sono inutili, perchè in tutto simili a quelle riportate per la *settima maggiore* nel Cap. V. Si avverta soltanto, che nelle pratiche Segnature non si tralasci mai quel numero, che debba esser segnato dall'accidente.

Seguonó i pratici Maneggj di questa *settima*, ugualmente che si fece alla sovrapportata.

Maneg-

♯ LI ♯

Maneggio della settima minore nel modo minore, adoperata a rigor di Regole, come le altre Dissonanze.

Continuo
e
Fondament.

armonia prima armonia seconda

armonia terza riverfamento

La stessa settima minore senza ligatura o fincope.

Maneggio

Maneggio musical notation: three staves showing rhythmic patterns. The first staff has a star symbol above a note.

Continuo

e

Fondamentale

Continuo and Fondamentale musical notation: two staves. The Continuo staff includes figured bass and labels: *armonia prima* and *armonia seconda*. The Fondamentale staff shows the basic harmonic structure.

Armonia terza and riverfamento musical notation: two staves. The first staff includes figured bass and labels: *armonia terza* and *riverfamento*. The notation is decorated with ornate symbols.

La stessa settima aggiunta di posta al consonante Accordo.

Maneggio

Three staves of musical notation for the 'Maneggio' section. The top staff has a treble clef and a common time signature. The middle and bottom staves have a bass clef. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

Continuo

Single staff of musical notation for the 'Continuo' section. It features a common time signature and notes with figured bass symbols: $\begin{matrix} 7 \\ * \\ 5 \\ 3 \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 6 \\ * \\ 5 \end{matrix}$.

c

Fondament.

Single staff of musical notation for the 'Fondament.' section. It features a common time signature and notes with figured bass symbols: $\begin{matrix} 7 \\ * \\ 3 \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 7 \\ * \\ 3 \end{matrix}$.

A large block of musical notation containing three systems. Each system consists of three staves (two for Maneggio and one for Continuo/Fondament.). The first system is identical to the one above. The second system includes figured bass symbols: $\begin{matrix} * \\ 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 6 \\ * \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$. The third system includes the labels 'armonia terza' and 'riveramento' with figured bass symbols: $\begin{matrix} 7 \\ * \\ 3 \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 7 \\ * \\ 3 \end{matrix}$.

La stessa settima che degrada di posta dall'Ottava.

Maneggio

Continuo

e

Fondament.

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverfamento

La stessa settimana di posta con salto.

Maneggio

Cóntinuo

e

armonia prima

armonia seconda

Fondam.

✻ LVI ✻

*La stessa settima preparata, che serve per un'altra
Disonnanza, e poi risolve.*

Maneg.

C.

e

F.

Maneg. C. e F.

armonia prima

armonia seconda

Figured bass notation for C. e F. parts:

| | | | | |
|-----|-------|-----|---------|-----|
| 5 - | 5 7 | 5 | 6 - 6 - | 5 |
| 3 | 3 * 3 | 4 3 | 3 | 4 3 |
| | | | | 3 |

Maneg. C. e F.

armonia terza

riverlamento

Figured bass notation for C. e F. parts:

| | | | | |
|-----|-----|---|-----|---|
| * 6 | 9 8 | 6 | 7 | 5 |
| 4 | 6 | 4 | 4 * | 5 |
| 3 | 3 | 3 | 3 2 | 3 |
| | | | | 6 |

La Res.

*La stessa settima in vece di risolvere in consonanza
risolve in un'altra settima.*

Maneggio

C.
e
F.

armonia prima armonia seconda

armonia terza riverfamento

♯ LVIII ♯

*La stessa settima resta immobile, e diviene consonanza;
eccola in tutte le sue viste.*

Maneggio

Continuo

e

Fondament.

7 6 7 6 6 *6
5 5 5 5 5 5
3 3 3 3 3 3

armonia prima armonia seconda

7 7 7 7
5 5 5 5
3 3 3 3

6 6 6 6
4 4 4 4
3 3 3 3

armonia terza

6 6 6
5 4 4
3 2 3

riverfamento

7 7 7 7
5 5 5 5
3 3 3 3

La fes-

La stessa settima salta discendendo, nel mentre che un'altra Parte con moto contrario risolve.

M.

C.

armonia prima

armonia seconda

F.

armonia terza

riverfamento

La stessa settima salta ascendendo nel mentre che un' altra Parte con moto contrario risolve.

Maneggio

Continuo

e

Fondament.

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverfamento

*La stessa settima, che risolve ascendendo di grado
in vece di degradare.*

Maneg.

C.

e

F.

Figured bass for the first system:

| | | | | | | |
|---|---|---|----|---|---|---|
| 3 | 6 | 7 | 7 | 5 | 6 | 6 |
| 5 | 6 | 4 | 5 | 5 | 3 | 5 |
| | | | *3 | | | 3 |

Labels: armonia prima, armonia seconda

Figured bass for the second system:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|----|---|---|---|---|---|
| 5 | 6 | 6 | *6 | 5 | 5 | 6 | 6 | 5 |
| 3 | 4 | 5 | 4 | 3 | 3 | 6 | 4 | 5 |
| | | | 3 | 3 | | 3 | 2 | 3 |

Labels: armonia terza, riverfamento

Anche

Anche il Modo minore forma ottimamente l'andamento di settime, che nella sua Ottava contiene; ed eccone li pratici Esempj.

Nella prima
Armonia

Continuo

e

Fondam.

Figured bass notation for Continuo and Fondamento:

Continuo: 6 5 6 7 5 3 7 7 7 7 7 7

Fondam.: 5 3 7 5 3 7 7 7 7 7 7

Nella seconda Armonia.

Figured bass notation for Continuo and Fondamento:

Continuo: 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5

Fondam.: 5 7 5 7 7 7 7 7 7 5

Nella

Nella terza Armonia.

Cont.

e

Fon.

Nel Riverfamento

Altro

Altro Andamento di Basso continuo sopra le stesse Fondamentali.

Maneggio

Continuo

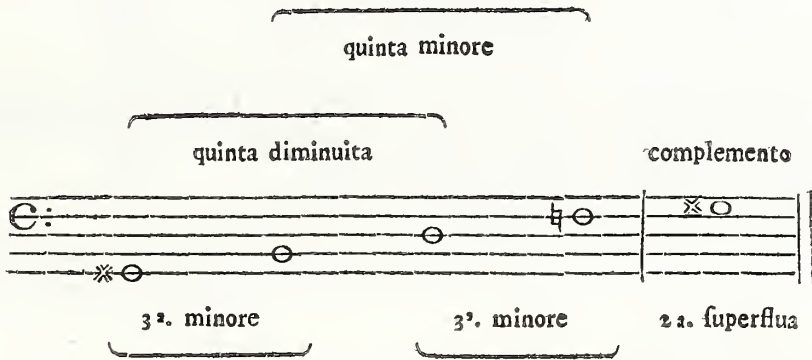
e

Fondamentale

Articolo VII.

Rimane qui di parlare della *settima diminuita*, la quale, a distinzione delle sovraccennate, si pratica assolutamente di *posta* senza veruna eccezione.

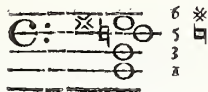
Riceve questa l'origine dalla *settima Corda* del modo minore alterata col ♯ diesis, ed è composta da tre *terze minori*, ossia da due *quinte diminuite* fra loro intrecciate, delle quali una propriamente l'abbiamo detta *minore*, e l'altra *diminuita*. Il suo complemento all'ottava si forma dalla *seconda superflua*, come vedesi nella seguente Figura.



Le quali insieme unite formano il seguente Complezzo, che servirà di *prima Armonia*, a cui il numero 1 ♯ indica una specie di Fondamentale.

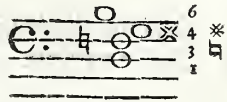


La *seconda Armonia* che incomincia dalla corda B. *terza* dell'Accordo, segnata col numero 1, indicante il suono più grave di essa, farà

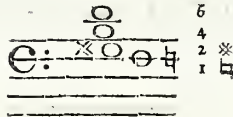


✻ LXVI ✻

La terza Armonia, che incomincia dalla corda D, quinta dell'Accordo segnata col numero 1, indicante il suono più grave di essa, farà



Riverfamento



Le rispettive numeriche Segnature di queste Armonie si scrivono come si trovano, fuori del numero 1, il quale serve per il suono più grave, che viene già indicato dalla Figura musicale.



*Maneggio della settima diminuita aggiunta di posta
alle accennate Armonie.*

Continuo
c

Fondam.

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverfamento

Questa settima può anche maneggiarsi a rigor di Regole come le altre Dissonanze; eccone l'esempio.

M.

C.

armonia prima

armonia seconda

e

M.

armonia terza

riverfamento

e

e

e

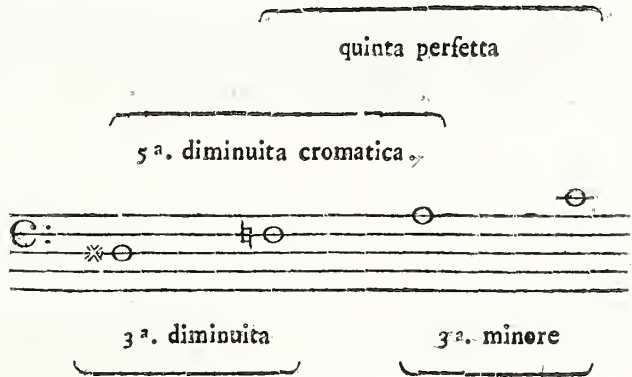
e

e

Articolo VIII.

Due altre *settime*, una *minore*, l'altra *maggiore*, s'incontrano introducendo la *settima* ne' due Accompagnamenti cromatici di *terza diminuita* e *quinta diminuita*, e l'altro di *terza maggiore* e *quinta superflua*; delle quali *settime*, come di specie diversa delle altre, non vedo di dover ommetter le folite Dimostrazioni.

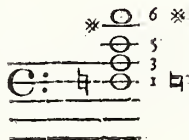
Aggiugnendo alla *terza diminuita* D ♯ F ♮ la *quinta* A, e la *settima* C ambedue naturali, si forma in tal caso un composto di due *quinte* fra loro intrecciate; una *diminuita cromatica*, perchè divisa in una *terza parimenti diminuita*, e una *terza maggiore*; e l'altra *quinta perfetta*. Questo composto si rende ottimo per l'espressione in alcune circostanze. Eccone la Figura.



Le quali insieme unite formano il seguente Complesso, che servirà per la *prima Armonia*; eccola.



La *seconda Armonia* incomincia dalla corda F ♮ *terza* dell'Accordo, segnata col numero 1, indicante il suono più grave di essa; eccola.



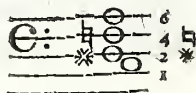
La *ter-*

LXX

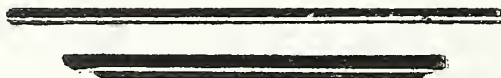
La terza Armonia incomincia dalla corda A quinta dell'Accordo segnata col numero, 1. indicante il suono più grave di essa; eccola



Riverfamento



Le rispettive numeriche Segnature di queste Armonie si scrivono come in esse si trovano, fuori del numero 1, il quale serve per il suono più grave, che viene già indicato dalla Figura musicale.



Maneggio della settima diminuita aggiunta all' Armonia della Quinta cromatica.

Cont.
e
Fon.

armonia prima armonia seconda

5 8 7 5 6 5 5 5 5 5 5 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

armonia terza riverfamento

5 7 6 5 6 5 5 5 5 5 5 5
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

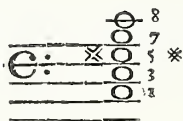
Articolo IX.

Abbiamo l'altra *settima* nell'Armonia della *quinta superflua*, che riguardo al suo composto è totalmente diversa dalle altre; ma nelle opportunità di maneggiarla produce un ottimo effetto.

Riceve questa l'origine dalla terza corda della Scala nel modo minore, e vien composta da due *quinte* intrecciate, delle quali una è *superflua*, e l'altra *perfetta*. Il suo complemento all'*ottava* si forma da una *seconda minore*: tantochè ne' suoi estremi rappresenta la stessa *settima maggiore* dimostrata nel principio di questo Capitolo; diversifica però da quella nella specie delle *quinte*, come apparisce in questa Figura.

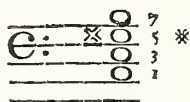


Le quali insieme unite formano questo Complesso.



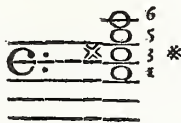
Varie sue Disposizioni.

La *prima Armonia* incomincia dal numero 1, che forma *Fondamentale*, ed è

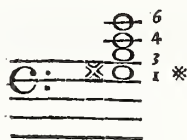


La *secon-*

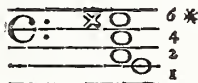
La *seconda Armonia*, che incomincia dalla lettera *E terza* dell'Accordo, segnata col numero *1*, indicante il suono più grave di *es*, è



La *terza Armonia*, che incomincia dalla corda *G* * *quinta escedente* o *superflua* dell'Accordo segnata col numero *1*. *, indicante il suono più grave di *es*, è



Riversamento



Le rispettive numeriche Segnature di queste Armonie si scrivono come in esse si trovano, fuori del numero *1*, che serve per il Suono grave, il quale viene indicato dalla Figura musicale.



Maneggio della settima aggiunta all'armonia della quinta superflua.

Continuo
e
Fondamentale

The first system of the score consists of two systems of chords. The top system is labeled "armonia prima" and the bottom system is labeled "armonia seconda". Each system contains two measures of music. The Continuo part is written on a single staff with a C-clef and a common time signature. The Fondamentale part is written on a single staff with a C-clef and a common time signature. The notes are placed on the staff lines to indicate fingerings. The Continuo part includes asterisks on some notes, likely indicating specific techniques or ornaments. The Fondamentale part includes numbers (5, 7, 3) below the notes, indicating fingerings.

armonia prima

armonia seconda

The second system of the score consists of two systems of chords. The top system is labeled "armonia terza" and the bottom system is labeled "riverfamento". Each system contains two measures of music. The Continuo part is written on a single staff with a C-clef and a common time signature. The Fondamentale part is written on a single staff with a C-clef and a common time signature. The notes are placed on the staff lines to indicate fingerings. The Continuo part includes asterisks on some notes, likely indicating specific techniques or ornaments. The Fondamentale part includes numbers (5, 7, 3) below the notes, indicating fingerings.

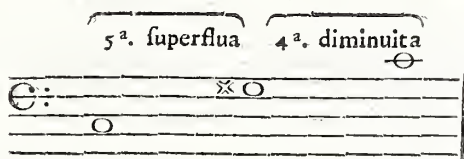
armonia terza

riverfamento

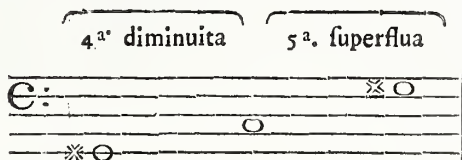
Articolo X.

Dalle *settime* ora trattate, e dalle *quinte* specificate nel Cap: III. può rilevarsi che sei, e non più, sono gl'intervalli Cromatici chiamati *superflui* e *diminuiti*, oppure *eccedenti* e *mancanti*. Quest' intervalli peraltro vanno di conserva a due a due, di modochè il *superfluo* genera il *diminuito*, e viceversa il *diminuito* genera il *superfluo*; ma senz'altro discorso, può il tutto comprendersi dalle seguenti pratiche Figure.

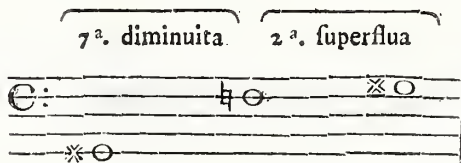
Dalla *settima corda* del modo minore alterata col * diesis, nasce la *quinta superflua*, e la *quarta diminuita* come suo complemento all'ottava.



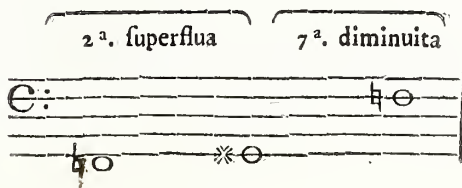
Viceversa.



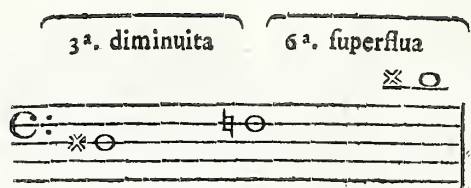
Dalla *settima diminuita* nasce la *seconda superflua* come suo complemento all'ottava.



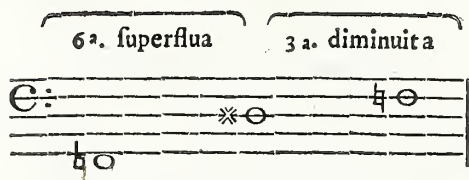
Viceversa.



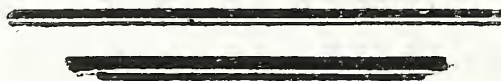
Dalla quarta corda del Modo minore alterata col ✠ diesis, nasce la *terza diminuita*, e la *sesta superflua*, come suo complemento all'ottava.



Viceversa



Nè altri cromatici intervalli hanno luogo nella nostra Musica. Circa poi le Armonie, che da questi risultano, parlando secondo le ragionate numeriche operazioni de' Teorici, non si trovano nella giusta proporzione delle Consonanti, e però si chiamano Consonanti per rappresentanza; ed osservando le Leggi, che i più accreditati Pratici hann' osservate comunemente nell'adoperarle, si ponno realmente dir Consonanti.



C A P I T O L O VI.

Segnature di Armonia consonante colla Nona aggiunta.

Doppo avere distintamente spiegati i casi di *settima* aggiunta, non solamente all' Armonia consonante, ma alla consonante per rappresentanza ancora, io credo inutile al caso d'aggiungere all' Armonia principale la *Nona*, o qualunque altra Dissonanza, di distinguere i casi d' Armonia consonante, e d' Armonia consonante per rappresentanza. Non sono diverse ne' due casi nè le forme, nè le Segnature dell' Armonia; e d' altra parte conosciute una volta, e descritte le Armonie consonanti per rappresentanza del nostro Diatonico, e del nostro Cromatico, come si è fatto nel caso della *settima*; si conosce tutto ciò, ch'è necessario all' uso di qualunque altra Dissonanza nelle sudette Armonie. Profeguiamo dunque il nostro discorso, senza parlar più d' Armonie consonanti per rappresentanza.

Secondo l'ordine numerico, doppo la *settima* segue la *Nona*, che trovasi collocata sotto la *decima*.

Il numero di questa Dissonanza vien' espresso dal 9 nella prima Armonia. Ascendendo il grave una terza per formare la seconda Armonia, verrà espressa la *nona* dal numero 7; e nella terza Armonia dal numero 5. Sicchè il 7, e il 5, saranno li numeri apparenti della *nona*.

Nel Riverlamento poi, siccome la *settima* essendo collocata immediatamente sotto l'*Ottava*, ch'è la replicazione della *Base*, sotto la *Base* medesima immediatamente si trasferisce. Così la *nona*, che stà collocata immediatamente sotto la *decima*, ch'è la replicazione della *terza* nella prima Ottava, sotto detta terza immediatamente si trasferisce, come segue a suo luogo.

Armonie consonanti per terza maggiore colla nona aggiunta.

Prima Armonia.

Numerica segnatura ——— 9
5
3

Seconda Armonia.

Numerica segnatura ——— 7
6
3

Terza Armonia.

Numerica segnatura ——— 5
6
4

Riversamento.

Numerica segnatura ——— 7
4
2

Armonie consonanti per terza minore colla nona aggiunta.

Prima Armonia.

Numerica segnatura ——— 9
5
3

Seconda Armonia.

Numerica segnatura ——— 7
6
3

Terza Armonia.

Numerica segnatura ——— 5
6
4

Riversamento.

Numerica segnatura ——— 7
4
2

Le nu-

Le numeriche Segnature della *nona* sono come si vedono espresse nelle Figure, ma nell'uso pratico si sottointendono già alcuni Numeri; onde per brevità, nella prima Armonia basta scrivere il solo 9. Nella seconda

6

7

5

6. Nella terza Armonia in vece di scrivere 4 coll'ordine naturale dei numeri, per la ragione che la *nona* stà naturalmente collocata sopra l'ottava, e rappresentata viene in quest' Armonia col numero 5; questo numero

5

6

5 si trasferisce sopra il numero 6, scrivendosi 4; così si ottiene ancora, che l'Organista rilevi la terza Armonia, cui è aggiunta la *nona* nell'apparente numero 5. La stessa cautela si richiederebbe nell'uso della *settima*; ma siccome le sue Segnature sono già comunemente in uso, e perciò facili ad esser' eseguite da chiunque, se ne lascia correre l'uso inveterato.

Il Riverfamento della *nona* si vede naturale, con trasferirla immediatamente sotto la *terza* del consonante Accordo; poichè i numeri del grave 2. 4. 7. corrispondono in giusta equisonanza alli superiori 9. 11. 14; che in sostanza poi sono i consonanti numeri 1. 3. 5; che nella loro replicazione si dicono 8. 3. 5; oppure 8. 10. 12. come apparisce nelle sovrapposte

7

4

Figure; ma nella Parte Organica si scrive 2.

Da quanto abbiam finora osservato non si è trovato, che il numero 9. in Armonia sia lo stesso del numero 2, come taluni la pensano, i quali anzi annoverano ancor questo, senza veruna eccezione, nel numero delle *Dissonanze*. Il numero 2 non ha luogo in *Armonia* come *dissonanza*; ha luogo bensì nella *Melodia*; la quale essendo fondata in una continuata Serie di *tuoni* e *femituoni* che si chiama *Scala*, in essa *Scala* il numero 2 tiene il secondo luogo, e quindi ne riceve la denominazione di *seconda*. Siccome poi l'*Armonia* ne' suoi intervalli, ossia vacui, ammette anche la *Melodia*; così nei detti vacui ha luogo il numero 2, come lo hanno i numeri 4. 6. 7. e 9. colle loro replicazioni in qualità di *Discordanze*, o come suol dirsi, di *Dissonanze* passeggere, e alla sfuggita; e ciò non si contrasta, poichè riguarda soltanto lo stato naturale delle *Dissonanze*.

In quanto poi allo stato artificioso, che spetta alle vere e reali *Dissonanze*, è ben vero che si dà l'intervallo di *seconda* anche in *Armonia*; ma non per questo è *Dissonanza*; mentre ella è sempre o *Base*, o *terza*, o *quinta* dell'*Armonico* consonante *Compleffo*; come lo sono alle volte anche la *quarta*, la *sesta*, la *settima*, e la *nona* colle loro replicazioni; e ciò pare siasi dimostrato più che a sufficienza colle numeriche Segnature dei trasporti, e dei riverfamenti, tanto in questo, che nell'antecedente, e si dimostrerà nei seguenti Capitoli. Dico inoltre, che il numero 2 ossia *seconda*, non vada mai soggetta a quelle Leggi, cui vada soggetta la *nona*; dunque non deve confondersi con quella; tantochè nelle Segnature organiche non farà lecito scrivere il numero 2 in vece del 9; e viceversa il numero 9 pel 2.

*Maneggio della nona aggiunta nell' Armonia
per terza maggiore.*

Continuo
e
Fondamentale

6 9 6 5 6 7 6 / 4 3 - 5

armonia prima armonia seconda

5 9 8 5 9 8

6 - 5 5 / 3 4 6 4 6 7 5 / 4 2 3 6

armonia terza riverfamento

5 9 8 3 5 9 8 3

*Maneggio della Nona aggiunta nell' Armonia
per terza minore.*

Conti.

c

Fondam.

armonia prima

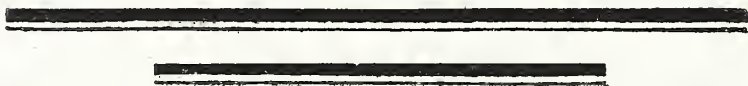
armonia seconda

armonia terza

riverfamento

CAPITOLO VII.

Segnature di Armonia Consonante colla Undecima aggiunta.



SECONDO l'ordine naturale della numerica, dopo la nona si ha l'undecima. Questa sarà espressa nella prima Armonia dal numero 11. Nella seconda dal 9. E nella terza dal 7. Dunque il 9. e il 7. faranno i numeri apparenti dell'undecima nella seconda e terza Armonia.

Trovandosi l'undecima naturalmente collocata sotto la duodecima, ch'è la replicazione della quinta, e volendosi formare il suo Riverfamento, non dovrà l'undecima collocarsi sotto la Base; ma immediatamente sotto la quinta del Consonante accordo, come si troverà espresso nella sua Figura.

Armonie consonanti per terza maggiore colla undecima aggiunta.

Prima Armonia.

Numerica segnatura

11
8
5
3

Armonie consonanti per terza minore colla undecima aggiunta.

Prima Armonia.

Numerica segnatura

11
8
5
3

Secon-

| | | | |
|--|--|---|--|
| <p><i>Seconda Armonia.</i></p> <p>Numerica segnatura _____ 9
6
3</p> | | <p><i>Seconda Armonia</i></p> <p>Numerica segnatura _____ 9
6
3</p> | |
| <p><i>Terza Armonia</i></p> <p>Numerica segnatura _____ 7
6
4</p> | | <p><i>Terza Armonia</i></p> <p>Numerica segnatura _____ 7
6
4</p> | |
| <p><i>Riversamento</i></p> <p>Numerica segnatura _____ 7
5
2</p> | | <p><i>Riversamento</i></p> <p>Numerica segnatura _____ 7
5
2</p> | |

In questo Riversamento si trovano i numeri 2. 5. 7. in perfettissima equifonanza ai superiori 9. 12. 14; dunque dev'essere il suo proprio e naturale: e questi numeri rappresentano in sostanza l'Armonia di *ottava, terza, e quinta*.

Le Segnature, che porta l'*undecima* sopra il Basso continuo, nel caso che venga aggiunta nell'Accordo consonante, si trovano già espresse nei rispettivi casi su la stessa Figura. Ma in pratica, dovendosi uniformare all'uso

già invalso, si scriverà nella prima Armonia coi numeri 4. intendendosi, che il 4. rappresenti l'*undecima*, ed il 5. la *duodecima*. Nella seconda, e terza Armonia fa d'uopo combinare gli apparenti numeri 9, e 7, coi con-

fonanti necessarj a farle rispettivamente distinguere; e perciò nella seconda

Armonia si deve segnare ⁹6, e nella terza ⁷4.

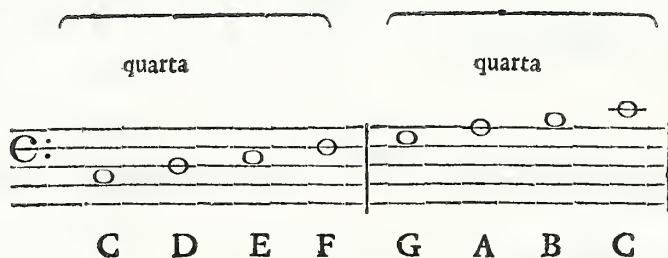
In quanto alla Segnatura che spetta al Riverfamentò, si può scrivere fo-

lamente ⁵2, e ciò basta; acciocchè non resti equivoco colla Segnatura degli altri Riverfamenti; ma se a fronte della *undecima* vi si trovasse nell' Armonia anche la *terza* alterata, in tal caso si dovrà scrivere l'intera Se-

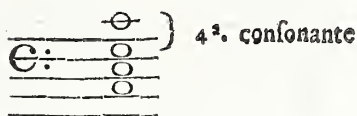
gnatura ⁷⁵2.

Fu già detto, che gl' intervalli replicati s' abbiano a segnare sù la Parte Organica coi numeri semplici; essendo dunque l' intervallo di *undecima* la prima replicazione della *quarta*, si dovrebbe sempre segnare col numero 4. Ma siccome ogni regola soffre la sua eccezione, quindi è, che alcune circostanze richieggono, che si segni col numero 11, in ispezialità quando il numero 4 può generar equivoco con altra numerica Segnatura.

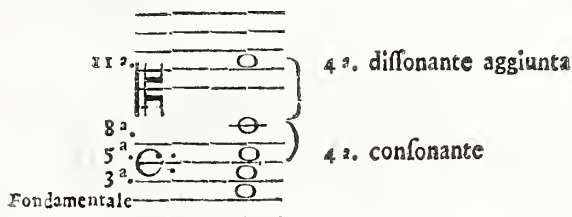
In sequela a questo nome di *quarta*, parmi opportuna una breve digressione, per indicare le varie disposizioni per cui questa può esser Consonante, e Dissonante. Dico intanto, che la *quarta* è Consonanza; ma di quelle chiamate *Secondarie* già dimostrate in pratica Figura nel fine del Capitolo I; e questa sorta di Consonanze non si attaccano alla Fondamentale nel grave, ma bensì nell' acuto. Posto questo principio, facilmente può decidersi la questione, che verte fra le due *quarte disgiunte* componenti l'ottava diatonica, delle quali una sola può esser consonante, e non ambedue; benchè sieno della stessa specie, e differiscono fra loro soltanto in origine, come qui di nuovo le presento.



La prima *quarta* verso il grave non è consonante, perchè non può attaccarsi alla Fondamentale nel grave. La seconda verso l'acuto è realmente consonante, perchè s'attacca alla Fondamentale in acuto, e s'unisce ottimamente col Suono grave; eccone la rappresentazione.



Considerata la *quarta* del Complesso Armonico nel modo qui rappresentato, e trovandosi coincidere il suo Suono acuto coll'ottava della Fondamentale, non vi può esser dubbio ch'ella sia consonante. Che se al contrario si replicasse nel sovrapposto Complesso armonico la *quarta* sopra l'ottava della Fondamentale coll'introdurvi la *undecima*, è chiaro ugualmente, che coincidendo la nuova *quarta* col suo Suono grave nell'ottava della Fondamentale, farà assolutamente dissonante, e andrà per ogni conto trattata come tale. Questo discorso si confronta ottimamente colla seguente pratica Figura.



Maneggio della undecima, ossia quarta aggiunta nell' Armonia per terza maggiore.

Continuo
e
Fondament.

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverfamento

*Maneggio della undecima aggiunta nell' Armonia
per terza minore.*

Continuo
e
Fondamentale

5 5 9 * 6
4 6 6 4
3 * 3 3 4 5

armonia prima armonia seconda

5 5
4 4 * 3
3 * 3 3 * 3

5 5 7 6 *
3-3 4 * 6 * 4

armonia terza riverfamento

5 5
4 4 * 3
3 * 3 3 * 3

CAPITOLO VIII.

Segnature di Armonia Consonante colla Terzadecima aggiunta.

FRa tutte le Diffonanze ci si presenta per ultima la *terzadecima*, la quale aggiunta che sia al Consonante Complezzo, verrà espressa nella sua prima Armonia dal numero 13. Nella seconda dal numero 11. E nella terza dal numero 9. Dunque i numeri 11, e 9 faranno gli apparenti di *terzadecima*, allorchè il grave si distacca dalla Base per formare la seconda e terza Armonia. In quanto al suo Riverfamento, stantechè la *terzadecima* ha il suo natural luogo immediatamente sopra la *duodecima*, ch'è la prima replicazione della *quinta*, non v'ha dubbio alcuno, che trasferir si debba immediatamente sopra la quinta dell' Accordo consonante, come si rappresenterà nella sua Figura.

Armonie consonanti per terza maggiore colla terzadecima aggiunta.

Prima Armonia.

13
8
5
3

Numerica segnatura ————— 3

Armonie consonanti per terza minore colla terzadecima aggiunta.

Prima Armonia.

13
8
5
3

Numerica segnatura ————— 3

| | |
|---|--|
| <p><i>Seconda Armonia.</i></p> <p>11 — dissonante
10
8</p> <p>6
3 — grave ossia terza della base
1</p> <p>Numerica segnatura ————— 11
6
3</p> | <p><i>Seconda Armonia</i></p> <p>11 — dissonante
10</p> <p>8
6
3 — grave ossia terza della base
1</p> <p>Numerica segnatura ————— 11
8
6
3</p> |
| <p><i>Terza Armonia</i></p> <p>9 — dissonante
8
6</p> <p>4
1 — grave ossia quinta della base</p> <p>Numerica segnatura ————— 9
6
4</p> | <p><i>Terza Armonia</i></p> <p>9 — dissonante
8</p> <p>6
4
1 — grave ossia quinta della base</p> <p>Numerica segnatura ————— 9
6
4</p> |
| <p><i>Riversamento</i></p> <p>12
10
7
5</p> <p>3
1 — terzadecima riversata</p> <p>Numerica segnatura ————— 7
5
3</p> | <p><i>Riversamento</i></p> <p>12
10
7</p> <p>5
3
1 — terzadecima riversata</p> <p>Numerica segnatura ————— 7
5
3</p> |

La prima Armonia della *Terzadecima* in pratica si scrive 5, intendendo sempre, che il numero 6 rappresenta la *terzadecima*, al qual fine si pone il 6 sopra l'*Ottava*; ed è necessario framezzo il numero 8, per distinguere la *terzadecima* dalla *settima* nella sua seconda Armonia 5.

La seconda Armonia della *terzadecima* si può scrivere 3 essendo necessario di conservare il numero apparente tanto in questa, quanto nella *terzadecima*

M za

za Armonia, la quale può indicarsi colla Segnatura $\frac{9}{6}$ 4 per togliere ogni equivoco colle Segnature della *settima*; poichè se nella seconda Armonia

della *terzadecima*, in vece di scrivere $\frac{11}{6}$ 3 si scrivesse $\frac{6}{4}$ 3 per ridurre il numero apparente al semplice numero 4, si confonderebbe colla terza Armonia della *settima*. Così pure, se nella terza Armonia della *terzadecima* in vece

di scrivere $\frac{9}{6}$ 4, per ridurre al più semplice numero il 9, vi si ponesse il numero 2, scrivendo $\frac{6}{4}$ 2, si confonderebbe colla Segnatura, che si forma nel riversamento della *settima*.

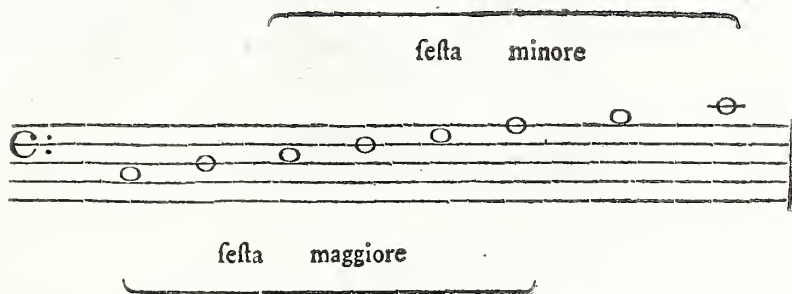
Nel Riversamento poi della *terzadecima* farà indispensabile la stessa Segnatura di $\frac{7}{5}$ 3, benchè sia uniforme a quella che porta la Base nella prima Armonia, allorchè vi si trova la *settima* aggiunta. Ma facilmente da due cose può rilevarsi, che questo sia un Riversamento; cioè, dalla *legatura* o *Sincope*, e dalla *risoluzione*, che vedesi nel Basso continuo. Di più, secondo la Legge stabilita per la prima Armonia della *settima*, si deve scrivere sù

la Base il solo numero 7, poichè $\frac{5}{3}$ vanno sottointesi. Ma nel calo di Riversamento, come si è praticato nelle altre Diffonanze, si rende necessaria l'intera Segnatura di tre Suoni, per indicare l'Accordo consonante, come

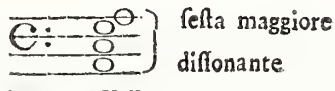
lo rappresentano in questo Riversamento i numeri $\frac{7}{5}$ 3; poichè dal numero 3, si rappresenta l'*ottava*, dal 5 la *decima*, e dal 7 la *duodecima*: lo stesso che dire *Ottava*, *terza*, e *quinta*.

La *terzadecima* si trova nella prima replicazione della sesta Corda nell'ottava diatonica. Essendo però questa *sesta* annoverata fra le Consonanze, senza veruna eccezione, cagionerà forse a taluni non poca sorpresa, trovandola collocata nel numero delle Diffonanze; benchè l'affare si rendesse manifesto, quando esclusa fù dal Consonante Accordo, non ostante sempre più evidente si renderà colle seguenti riflessioni.

Nella Ottava diatonica del Modo maggiore abbiamo due *seste* fra loro intrecciate: una di esse è *maggiore*, e l'altra *minore*. La *maggiore* prende l'origine dalla Fondamentale, e si compie nella sesta corda di detta Ottava. La *minore* riceve la sua origine dalla terza corda dell'Ottava, e si compie nell'Ottava della Fondamentale. Così le rappresenta la seguente pratica Figura.

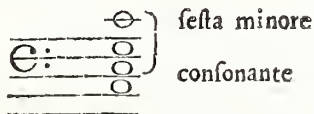


Di queste due *seste* la maggiore è dissonante, la minore è consonante. E' dissonante la maggiore per due ragioni. Primieramente, quando si voglia dare la dovuta Armonia alla Fondamentale C, la detta *sesta* dissona, come realmente quì si scorge.



Secondariamente se si vorrà consonante la dimostrata *sesta*, non avremo più l'Armonia di C, poichè usurpandosi la medesima *sesta* l'esser di Fondamentale nell'acuto, in tal caso la sovrapposta Figura diviene *seconda Armonia* della lettera A colla *settima minore* aggiunta in figura di *quinta*; ed ecco variata l'Armonia. Dunque volendo, che a fronte di detta *sesta* realmente sussista l'Armonia di C, farà sempre vero, che la *sesta maggiore* in questione è una Parte aggiunta alla detta Armonia, e perciò dissonante.

La *sesta minore* è realmente Consonanza secondaria, perchè s'attacca alla Fondamentale in acuto, e si unisce ottimamente col suono C, nel grave. Eccone la rappresentazione.



Considerata la *sesta minore* nella posizione, che ha in questo complesso Armonico, non vi può esser dubbio, ch'ella sia Consonante. Che se al contrario si replicasse nel detto Complesso la *sesta* sopra l'ottava della Fondamentale coll'introdurvi la *terzadecima*, farebbe questa la *sesta maggiore* contrastata nella sua prima replicazione; ed in tal caso farà assolutamente dissonante, e anderà per ogni verso trattata come tale. Il discorso coincide ottimamente colla seguente pratica Figura.



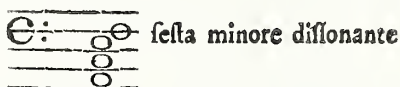
Complezzo consonante

Nella Ottava poi di terza minore, abbiamo parimenti le due *seste maggiore*, e *minore* fra loro intrecciate, ma inversamente disposte. La *minore*, che prende origine dalla Fondamentale, si compie nella sesta Corda dell' Ottava. La *maggiore*, prendendo origine dalla terza Corda dell' Ottava, si compie nella Ottava della Fondamentale, come ben si scorge nella seguente pratica Figura.



Le stesse riflessioni fatte per la fondamentale C, si replichino qui per la fondamentale A.

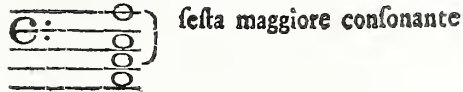
Volendosi dunque la dovuta Armonia in questa fondamentale A, la *sesta minore*, che qui trovasi nel grave, dissona, come realmente qui si scorge.



Che se poi si volesse questa *sesta* veramente consonante, in tal caso non si avrà l'Armonia di A terza minore; ma s'introdurrà quella di F terza maggiore nella sua seconda Armonia, colla *settima maggiore* aggiunta in Figura di *quinta*. Dunque volendo, che a fronte di detta *sesta* realmente sussista l'Armonia di A, farà sempre vero, che la *sesta* in questione è una parte aggiunta alla detta Armonia, e perciò dissonante.

La *sesta*

La *sesta maggiore* poi è realmente qui consonanza secondaria, perchè si attacca alla Fondamentale in acuto, e si unisce ottimamente col suono A nel grave; Eccone la rappresentazione.



Considerata la *sesta maggiore* nella posizione che ha in questo Complesso Armonico, non vi può esser dubbio, ch'ella sia consonante. Che se al contrario si replicasse nel detto Complesso la *sesta* sopra l'ottava della fondamentale, coll'introdurvi la *terzadecima*; sarebbe questa la *sesta minore* contrastata nella sua prima replicazione; ed in tal caso sarà assolutamente dissonante, e andrà per ogni verso trattata come tale. Questo discorso coincide ottimamente colla seguente pratica Figura.



Complesso consonante

Seguono i rispettivi Maneggj nel Modo maggiore, e nel Modo minore.



*Maneggio della Terzadecima, ossia Sesta aggiunta
nell' Armonia per terza maggiore.*

Continuo

Fondamentale

armonia prima

armonia seconda

armonia terza

riverfamento

*Maneggio della Terzadecima aggiunta nell' Armonia
per terza minore.*

Continuo

e

Fondamentale

6 5
8 5
5
*3

II IO
6
3

armonia prima

armonia seconda

6 5
8 5
5
*3

6 5
8 5
5
*3

9 8
*6
4

6

7
5* 6*
6 3 4

armonia terza

riverfamento

6 5
8 5
5
*3

6 5
8 5
5
*3

CAPITOLO IX.

Varie Combinazioni dei numeri dissonanti, ossia Dissonanze in Armonia.

Considerato il modo d'introdurre le assolute Dissonanze in Armonia, non altrimenti si opera nello introdurle accoppiate, ossia fra loro in varie forme combinate nella medesima; poichè possono esse combinarsi a due a due; a tre a tre; e finalmente tutte le quattro unite.

Le combinazioni di due a due sono sei, cioè: la *settima* colla *nona*; la *nona* colla *undecima*; e la *undecima* colla *terzadecima*, che sono le più ovvie, e le più frequentate. Inoltre può anche combinarsi la *settima* colla *undecima*; la *settima* colla *terzadecima*; e la *nona* colla *terzadecima*.

Le combinazioni a tre a tre sono quattro, cioè *settima, nona, e undecima* = *settima, nona, e terzadecima* = *settima, undecima, e terzadecima* = *nona, undecima, e terzadecima*.

La combinazione poi delle quattro è sola, ed unica.

Nell'uso delle descritte combinazioni hanno luogo tutte le diverse forme d'Armonia; anzi vi vorranno, oltre le tre forme proprie dell'Armonia consonante, tanti Riverfamenti quante faranno le Dissonanze nella Combinazione. Passiamo dunque alle pratiche loro Dimostrazioni, incominciando dagli Accoppiamenti più ovvj e frequentati, nella maniera che segue.

Segnature di Armonia consonante con settima e nona aggiunte.

La unione della *settima* colla *nona* vien'espresa, nella prima Armonia del Consonante Accordo, dai numeri 7, e 9. Nella seconda Armonia dal 5, e dal 7. Nella terza Armonia dal 3, e dal 5; dunque il 5, e il 7 nella seconda Armonia, e il 3, e il 5 nella terza Armonia faranno li numeri apparenti delle due combinate Dissonanze; intendendosi però sempre, che il numero inferiore farà per la *settima*, e l'altro per la *nona*.

Riverfandosi quindi la *settima*, ch'è la più grave, rimarrà la *nona* nel suo proprio luogo, figurando ivi l'intervallo di *decima* colla *settima*, che stà nel grave. Viceversa poi, riverfando la *nona*, ch'è la più acuta, rimarrà la *settima* nel suo proprio luogo, figurando ivi l'intervallo di *sesta* rispetto alla *nona*, che forma il grave.

Armo.

*Armonie consonanti per terza maggiore
colla settima e nona aggiunte.*

Prima Armonia.

16 offiano $\frac{9}{7}$
14
10
8
5
3
1 — Bafe

Numerica segnatura — 9
7
5
3

Seconda Armonia.

14 offiano $\frac{7}{5}$
12
8
6
3
1 — grave ossia terza della Bafe

Numerica segnatura — 7
5
6
3

Terza Armonia.

12 offiano $\frac{5}{3}$
10
6
4
1 — grave ossia 5. della Bafe

Numerica segnatura — 5
3
6
4

Riversamento della settima.

17 — nona a suo luogo
13
11
9
6
4
2
1 — settima riversata

Numerica segnatura — 10
6
4
2

*Armonie consonanti per terza minore
colla settima e nona aggiunte.*

Prima Armonia.

16 offiano $\frac{9}{7}$
14
10
8
5
3
1 — Bafe

Numerica segnatura — 9
7
5
3

Seconda Armonia.

14 offiano $\frac{7}{5}$
12
8
6
3
1 — grave ossia terza della Bafe

Numerica segnatura — 7
5
6
3

Terza Armonia.

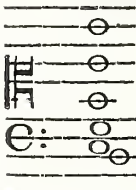
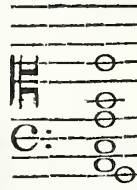
12 offiano $\frac{5}{3}$
10
6
4
1 — grave ossia 5. della Bafe

Numerica segnatura — 5
3
6
4

Riversamento della settima.

17 — nona a suo luogo
13
11
9
6
4
2
1 — settima riversata

Numerica segnatura — 10
6
4
2

| Riverfamento della nona. | | Riverfamento della nona. | |
|---|--|---|--|
|  | 13 — settima a suo luogo
9
7
4
2
1 — nona riverfata |  | 13 — settima a suo luogo
9
7
4
2
1 — nona riverfata |
| Numerica segnatura | — 2 | Numerica segnatura | — 2 |

Si deve riflettere, ch'essendo queste Difsonanze disposte fra loro per intervallo di *terza* è cosa chiara, che delle due Difsonanze, trasferendosi la grave per un'ottava sotto, resta l'altra in distanza di *decima*; dunque ve-

10

6

4

vedendosi la segnatura 2, ed essendo già noto, che i tre primi numeri inferiori indicano il Riverfamento della *settima*, facilmente può comprendersi che il numero 10 indica la *nona*, che a suo luogo rimane.

Così pure trasferendosi la Difsonanza acuta parimenti un'ottava sotto, deve trovarsi colla sua compagna, che le forma *terza* nel grave in distanza

6

7

4

di *sesta*; dunque vedendosi la Segnatura 2, ed essendo già noto, che i tre primi numeri inferiori indicano il Riverfamento della *nona*, si può con facilità comprendere, che il numero 6 indica la *settima*, che a suo luogo rimane. E siccome nell'intervallo di *terza* sono disposte ancora le altre due Combinazioni che seguono; perciò lo stesso ragionamento deve farsi circa i loro Riverfamenti sù le Numeriche Segnature.

Si concluda in somma, che sempre più si manifesta la necessità di segregare i numeri difsonanti dalli consonanti; stantechè così nella seconda e terza Armonia, come anche nel Riverfamento delle Difsonanze, con facilità può rilevarsi quali Difsonanze siano indicate dalli rimanenti numeri, che rappresentano il Consonante Accordo.

Maneggio delle due Dissonanze 7^a. e 9^a. aggiunte nell' Armonia per terza maggiore.

Conti.
e
Fondam.

armonia prima armonia seconda armonia terza

nona a suo luogo settima a suo luogo

settima riverfata nona riverfata

N 2



Maneggio delle due Dissonanze 7^a. e 9^a. aggiunte nell' Armonia per terza minore.

Cont.

armonia prima armonia seconda armonia terza

Fonda.

nona a suo luogo settima a suo luogo

settima riverciata nona riverciata

CAP.

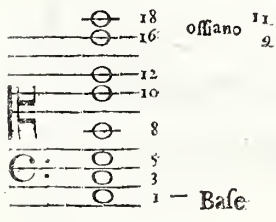
CAPITOLO X.

Segnature di Armonia Consonante con nona, e undecima aggiunte.

L'unione della *nona* coll' *undecima* vien' espressa dai numeri 9, e 11 nella prima Armonia dell' Accordo consonante. Nella seconda Armonia dal 7, e dal 9. Nella terza dal 5, e dal 7. Dunque il 7, e il 9 nella seconda Armonia, e il 5, e il 7 nella terza Armonia, faranno i numeri apparenti della due combinate *Dissonanze*; intendendosi sempre il numero inferiore per la *nona*, e l'altro per l' *undecima*.

Nel Riverfamento poi, stante quanto fu detto circa l' antecedente accoppiamento, ne seguirà, che riverfando la *nona* rimarrà l' *undecima* nel suo proprio luogo, figurando l' intervallo di decima con detta *nona*, che stà nel grave; e riverfando l' *undecima*, rimarrà la *nona* nel suo proprio luogo, figurando l' intervallo di *setta* rispetto alla *undecima*, che forma grave.

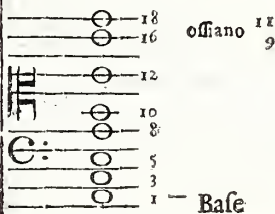
Armonie consonanti per terza maggiore colla nona, e undecima aggiunte.



Numerica segnatura

11
9
5
3

Armonie consonanti per terza minore colla nona, e undecima aggiunte.



Numerica segnatura

11
9
5
3

Seconda Armonia.

9
7
6
3

Numerica segnatura _____ 3

Seconda Armonia

9
7
6
3

Numerica segnatura _____ 3

Terza Armonia

7
5
6
4

Numerica segnatura _____ 4

Terza Armonia

7
5
6
4

Numerica segnatura _____ 4

Riversamento della nona.

10
7
4
2

Numerica segnatura _____ 2

Riversamento della nona.

10
7
4
2

Numerica segnatura _____ 2

Riversamento dell'undecima.

6
7
5
2

Numerica segnatura _____ 2

Riversamento dell'undecima.

6
7
5
2

Numerica segnatura _____ 2

Maneggio delle Disson: 9^a. e 11^a. nell' Armomia per terza maggiore.

C.
 E.
 F.

armonia prima armonia seconda armonia

Figured bass for C: 5 7 9 11 / 3 3 3 3 5

Figured bass for E: 5 7 9 8 / 3 3 3 3 5

Figured bass for F: 5 7 9 8 / 3 3 3 3 5

undecima a suo luogo nona a suo luogo

terza 9. riverfata undecima riverfata

Figured bass for 9th: 7 6 / 4 4 6 5

Figured bass for 11th: 10 6 7 8 / 4 4 3 2 3

Figured bass for 9th inverted: 5 7 9 8 / 3 3 3 3 5

Figured bass for 11th inverted: 11 10 9 8 / 3 3 3 3 5

Maneggio della 9^a. e 11^a. nell'Armonica per terza minore.

C. armonia prima armonia seconda armonia

E. F.

undecima a suo luogo nona a suo luogo

terza nona riverfata undecima riverfata

CAPITOLO XI.

Segnature di Armonia consonante coll'undecima, e terzadecima aggiunta.

L'unione della *undecima* colla *terzadecima* vien' espressa dai numeri 11, e 13. nella prima Armonia. Nella seconda Armonia dal 9, e 11. Nella terza Armonia dal 7, e 9. Dunque il 9, e l'11 nella seconda Armonia, e il 7, e 9 nella terza Armonia faranno li numeri apparenti delle due combinate *Dissonanze*; intendendosi sempre il numero inferiore per la *undecima*, e l'altro per la *terzadecima*.

Riverfando quindi l'*undecima*, rimarrà la *terzadecima* nel suo proprio luogo, figurando ivi l'intervallo di decima coll'*undecima*, che si trova nel grave; e riverfando la *terzadecima*, rimarrà l'*undecima* nel suo proprio luogo, figurando l'intervallo di sesta rispetto alla *terzadecima*, che forma grave.

Armonie consonanti per terza maggiore colla undecima e decimaterza aggiunte.

Numerica segnatura

— 6
4
5
3

Armonie consonanti per terza minore colla undecima e decimaterza aggiunte.

Numerica segnatura

— 6
4
5
3

Seconda Armonia.

11 offiano 4
9
6
3
1 - grave offia terza della base

Numerica segnatura ——— 11
9
6
3

Seconda Armonia

11 offiano 4
9
6
3
1 - grave offia terza della base

Numerica segnatura ——— 11
9
6
3

Terza Armonia

9
7
6
4
1 - grave offia quinta della base

Numerica segnatura ——— 9
7
6
4

Terza Armonia

9
7
6
4
1 - grave offia quinta della base

Numerica segnatura ——— 9
7
6
4

Riversamento dell' undecima.

10 - 13. a suo luogo
7
5
2
1 - undecima riverfata

Numerica segnatura ——— 10
7
5
3

Riversamento dell' undecima.

10 - 13. a suo luogo
7
5
2
1 - undecima riverfata

Numerica segnatura ——— 10
7
5
2

Riversamento della terzadecima.

13 - 11. a suo luogo
10
7
5
3
1 - 13. riverfata

Numerica segnatura ——— 6
7
5
3

Riversamento della terzadecima.

13 - 11. a suo luogo
10
7
5
3
1 - 13. riverfata

Numerica segnatura ——— 6
7
5
3

Maneggio di 11a. e 13a. nell' Armonia per terza maggiore.

C. *armonia prima*

E. *armonia seconda*

F. *armonia*

terza

undecima riverfata

terzadecima riverfata

Maneggio di 11a. e 13a. nell' Armonia per terza minore.

Continuo
e
Fondam.

armonia prima armonia seconda armonia terza

undecima a suo luogo

terzadecima a suo luogo

undecima riverfata terzadecima riverfata

CAPITOLO XII.

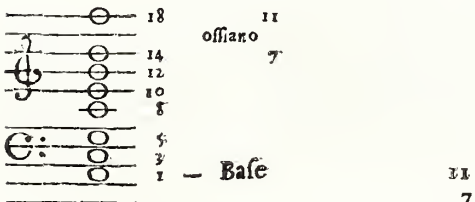
*Segnature di Armonia consonante con settima,
e undecima aggiunte.*

Oltre le dissonanti Combinazioni già osservate, altre tre ne abbiamo: fra la *settima* e l'*undecima*, fra la *nona* e la *terzadecima*, e fra la *terzadecima* e la *quartadecima*. Le due prime si trovano disposte nell'intervallo di *quinta*; e forse sul riflesso, che nella risoluzione loro abbiano a risultarne due *quinte consecutive*, sono bandite, quasi comunemente, dalle odierne Composizioni. Stante questo riflesso si deve pur dire, che non sia noto il ripiego usato dai buoni Autori del 1500, e da alcuni pochi dello spirante Secolo XVIII; i quali coll'anticipata risoluzione d'una di esse Dissonanze toglievano, con ottimo effetto, qualunque dubbio e questione.

Ma neppure v'è bisogno di ricercar quest'uso, o nei tempi rimoti, o ne' migliori Maestri; quandochè al presente lo abbiamo frequentatissimo, nel caso di una medesima Dissonanza replicata, nelle più triviali Composizioni a otto Voci, allor quando dai due Cori si forma Cadenza di *quarta* e *quinta*, ed uno di essi ne anticipa la risoluzione, per fuggir l'incontro delle due *Ottave*. Se dunque un tal ripiego è sufficiente a salvare le *due Ottave*, lo farà ancora per fuggire le *due quinte* di cui trattiamo. Ecco le solite Figure per la *settima* coll'*undecima*.

*Armonie consonanti per terza maggiore
colla settima e undecima aggiunte.*

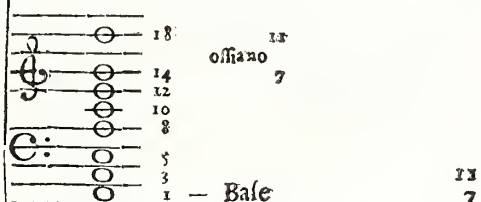
Prima Armonia.



Numerica segnatura ——— 3

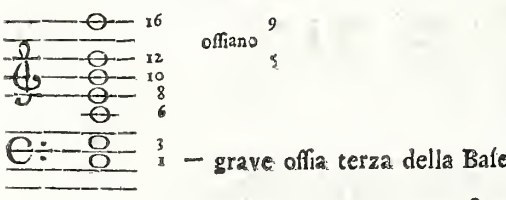
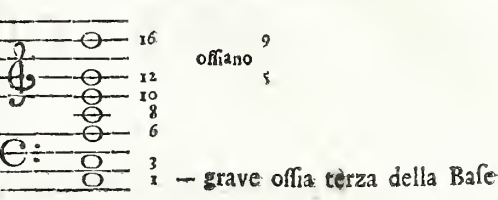
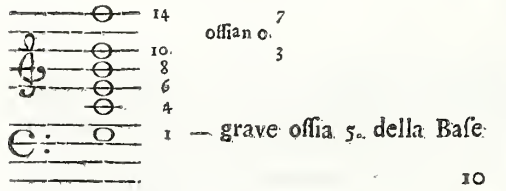
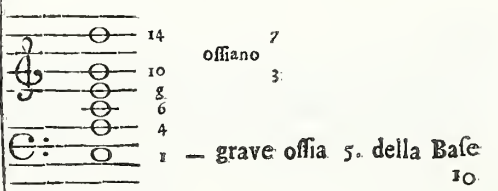
*Armonie consonanti per terza minore
colla settima e undecima aggiunte.*

Prima Armonia.

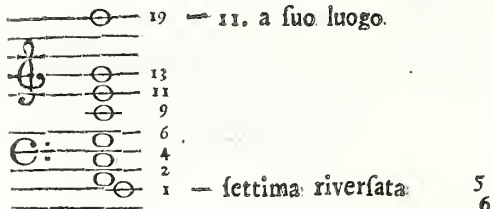
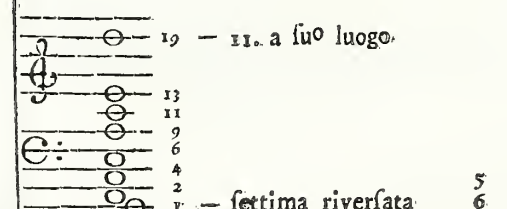


Numerica segnatura ——— 3

Secun-

| | |
|--|---|
| <p style="text-align: center;"><i>Seconda Armonia.</i></p>  <p style="text-align: right;">9
5
6
3</p> <p>Numerica segnatura — 3</p> | <p style="text-align: center;"><i>Seconda Armonia.</i></p>  <p style="text-align: right;">9
5
6
3</p> <p>Numerica segnatura — 3</p> |
| <p style="text-align: center;"><i>Terza Armonia.</i></p>  <p style="text-align: right;">10
7
6
4</p> <p>Numerica segnatura — 4</p> | <p style="text-align: center;"><i>Terza Armonia.</i></p>  <p style="text-align: right;">10
7
6
4</p> <p>Numerica segnatura — 4</p> |

Stante l'intervallo di *quinta*, in cui sono disposte fra loro le due *Dissonanze*, deve accadere, che riverfando la *settima* nel grave, e rimanendo la *undecima* al suo proprio luogo, si troverà questa coll'altra nell'intervallo di *duodecima*. Sicchè nella pratica, acciò più chiara apparisca la Segnatura, si può scrivere la *duodecima* col numero 5, in vece di 12; riportando però il 5 sopra il n. 6, come si vedrà nella Figura, che segue.

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;"><i>Riverfamento della settima.</i></p>  <p style="text-align: right;">5
6
4
2</p> <p>Numerica segnatura — 2</p> | <p style="text-align: center;"><i>Riverfamento della settima.</i></p>  <p style="text-align: right;">5
6
4
2</p> <p>Numerica segnatura — 2</p> |
|---|--|

Riverfando l'*undecima* nel grave si troverà, che rimanendo la *settima* al suo proprio luogo, fra quella e quella vi farà l'intervallo di *quarta* nella sua prima replicazione. Volendo dunque, che la Segnatura apparisca più chiara, si dovrà scrivere la *settima* col numero **II**, secondo che si vede nella seguente Figura.

| <i>Riverfamento della undecima.</i> | <i>Riverfamento della undecima.</i> |
|---|--|
|  |  |
| II
7
5
2 | II
7
5
2 |
| Numerica segnatura — 2 | Numerica segnatura — 2 |



Maneggio di 7^a. e II^a. nell' Armonia per terza maggiore.

Continuo
e
Fondament.

armonia prima armonia seconda armonia

undecima a suo luogo settima a suo luogo

terza settima riverfata undecima riverfata

Maneggio di 7^a. e II^a. nel Armonia per terza minore.

C. *armonia prima*
 II 10*
 7
 5
 *3

c *armonia seconda*
 II 10*
 9 5 6*
 4
 6 6 3
 3 5

F.

II. a suo luogo

settima a suo luogo

armonia terza
 II 10*
 10 7 6*
 6
 *6
 4

settima riverfata
 II 10*
 5 6 4*
 3 4 2

undecima riverfata
 II 10*
 11
 *7
 5 5 6
 3 2 5

P CAPI-

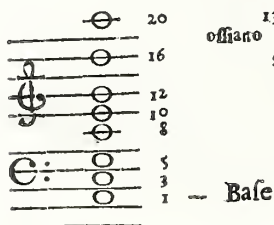
CAPITOLO XIII.

Segnature di Armonia Consonante, colla nona e terzadecima aggiunte.

Poichè si disse nell' antecedente Capitolo anche delle due Diffonanze di nona, e di terzadecima ciò che occorreva per esser in intervallo di quinta; basterà dimostrare ad occhio la disposizione, e la numerica Segnatura, che ricercano queste Difsonanze.

Armonie consonanti per terza maggiore colla nona e terzadecima aggiunte.

Prima Armonia.



Numerica segnatura

— 5
— 3

Armonie consonanti per terza minore colla nona e terzadecima aggiunte.

Prima Armonia.



Numerica segnatura

— 6
— 9
— 5
— 3

Secom-

Seconda Armonia.

18 offiano II
14 9
10
8
6
3
1 — grave offia terza della base

II
7
6
3

Numerica segnatura — 3

Seconda Armonia

18 offiano II
14 7
10
8
6
3
1 — grave offia terza della base

II
7
6
3

Numerica segnatura — 3

Terza Armonia

16 offiano 9
12 5
8
6
4
1 — grave offia quinta della base

9
5
6
4

Numerica segnatura — 4

Terza Armonia

16 offiano 9
12 5
8
6
4
1 — grave offia quinta della base

9
5
6
4

Numerica segnatura — 4

Riversamento della nona.

19 — 13. a suo luogo
14
11
9
7
4
2
1 — nona riverfata

5
7
4
2

Numerica segnatura — 2

Riversamento della nona.

19 — 13. a suo luogo
14
11
9
7
4
2
1 — nona riverfata

5
7
4
2

Numerica segnatura — 2

Riversamento della tredicesima.

11 — nona a suo luogo
7
5
3
1 — 13. riverfata

II
7
5
3

Numerica segnatura — 3

Riversamento della tredicesima.

11 — nona a suo luogo
7
5
3
1 — 13. riverfata

II
7
5
3

Numerica segnatura — 3

Maneggio di 9^a. e 13^a. nell' Armonia per terza maggiore.

Conti.

e

Fonda.

armonia prima armonia seconda armonia terza

Detailed description: This section contains three systems of musical notation. Each system has three staves. The top two staves are for the 'Conti' and 'e' parts, and the bottom staff is for the 'Fonda' part. The first system is labeled 'armonia prima', the second 'armonia seconda', and the third 'armonia terza'. Each system includes numerical figures (fingerings) above the notes. The first system has figures: 6 5, 9 8, 5 6 5, 3 3; II IO, 6 6 7 6, 3 4 3; 9 8, 5 6 5 4, 3 4 6. The second system has figures: 6 5, 9 8, 5 5 5, 3 3 3; 5 5 5, 3 3 3; 5. The third system has figures: 6 5, 9 8, 5 5 5, 3 3 3; 5 5 5, 3 3 3; 5.

1.^a a suo luogo

nona a suo luogo

nona riverfata terzadecima riverfata

Detailed description: This section contains three systems of musical notation. Each system has three staves. The top two staves are for the 'nona' and 'terzadecima' parts, and the bottom staff is for the 'riverfata' part. The first system is labeled '1. a suo luogo', the second 'nona a suo luogo', and the third 'nona riverfata' and 'terzadecima riverfata'. Each system includes numerical figures (fingerings) above the notes. The first system has figures: 5 7, 5 4 3, 5 6; 5 4 3, 5 4 3; 5. The second system has figures: II, 7 8, 6 5 6, 5 4 3, 4; 5. The third system has figures: 6 5, 9 8, 5 5 5, 3 3 3; 5 5 5, 3 3 3; 5.

Maneggio di 9a. e 13a. nell' Armonia per terza minore.

Conti.

armonia prima armonia seconda armonia terza

e

Fonda.

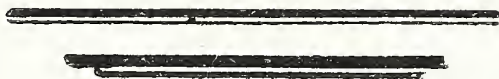
12. a suo luogo

13. a suo luogo

nona riverfata terzadecima riverfata

CAPITOLO XIV.

*Segnature di Armonia consonante con settima
e terzadecima aggiunte.*



Queste due Diffonanze in due maniere possono combinarsi; cioè, o fra loro distanti nell'intervallo di *settima* e *terzadecima*, o nell'intervallo di *seconda*, come sono la *terzadecima* e *quartadecima*; ma in qualunque maniera, richiedono un'avvertenza distinta delle altre cinque Combinazioni già dimostrate.

Rammento qui al Giovane, che nel Cap. V. Art. 1, si disse, che tre *Accordi consonanti* devono concorrere all'uso delle Diffonanze in Armonia, e che la Preparazione, e la Risoluzione di qualunque Diffonanza, deve farsi in Consonanza, e non altrimenti; eccettuato il solo caso di *settima*, che può alle volte preparare e risolvere un'altra Diffonanza.

Si fece noto ancora, che l'*accordo consonante* non ammette in verun conto nel suo Complesso due Suoni uniti nell'intervallo di *seconda*: come appunto si ravvisano le Diffonanze, che ora trattiamo. Ragioni son queste, che bastantemente dimostrano l'impossibilità di preparare con Consonanze, e risolvere in Consonanze queste due Diffonanze nello stesso tempo. Non possono prepararsi unitamente, perchè il Consonante Accordo non ammette i due Suoni uniti; come già si disse. Non possono simultaneamente risolversi, per la ragione, che se ambedue nello stesso istante degradassero, accaderebbe ciò non in *Consonanza*, come porta il dovere, ma in *dissonanza*; e non resterebbe, che l'uso delle *settime* privilegiate per qualche caso di Preparazione, e difficilmente per qualche caso di Risoluzione. Ciò nonostante tutto si rende facile nella nostra Musica, col mezzo degli sperimentati Artifizj, anche rispetto alla Risoluzione.

L'Arti-

L'Artificio, che fuol praticarsi più comunemente nel presente caso, egli è di preparare nel primo consonante accordo la sola *terzadecima*, e nel secondo Accordo far subentrare immediatamente, o come fuol dirsi, di posta la *settima minore* privilegiata, anche in qualità di *quartadecima* se la opportunità lo richiede; oppure occorrendo, una delle *settime diminuite*, le quali non vanno soggette alle leggi comuni, come dichiarammo nello stesso Cap. V. Art: 10.

In quanto alle rispettive Risoluzioni deve usarsi l'artificio, che la risoluzione della *terzadecima* cada nel secondo Accordo, immediatamente dopo l'ingresso, o percussione della *settima*, ossia *quartadecima*; e la risoluzione di questa si trasferisca, secondo le regole, nell'ingresso del susseguente consonante Accordo; quando però non vogliasi prolungare la sua degradazione, acciò serva di preparazione ad altra Dissonanza, che si volesse introdurre. Ecco intanto le solite Figure, che rappresentano il loro collocamento.

Armonie consonanti per terza maggiore colla 13. e 14. aggiunte.

Prima Armonia.

7
6
5
3

Numerica segnatura —————

Armonie consonanti per terza minore colla 13. e 14. aggiunte.

Prima Armonia.

7
6
5
3

Numerica segnatura —————

Seconda Armonia.

5
4
6
3

Numerica segnatura —————

Seconda Armonia.

5
4
6
3

Numerica segnatura —————

Maneggio di 13^a. e 14^a. nell' Armonia per terza maggiore.

Continuo
e
Fondamentale

armonia seconda

armonia terza

13^{ma}

terzadecima a suo luogo

quartadecima a suo luogo

terzadecima riverfata

quartadecima riverfata

Le stesse Dissonanze maneggiate nel modo minore.

Continuo

e

Fondamentale

armonia prima

Armo-

Devo qui foggugnere, che ofservando le celebri Composizioni Armoniche del mio rinomatissimo Predecelsore P. *Francesco Antonio Vallotti*, trovo, che il suo costume fù di usare queste due Difsonanze piuttosto nelle tenute del *Baffo*, folite farfi sul termine dei Finali o Fughe, che in altre circostanze. Eccone il Saggio per terza maggiore, tratto dal Finale di un suo *Gloria in excelsis*.

The musical score consists of six staves. The first three staves are for the Bassoon (Baffo), and the last three are for the figured bass (Basso Continuo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff has a trill marked '13.ma' above it. The second and third staves have '14.ma' above them. The fourth staff has 'men.' below it. The fifth staff has 'men.' below it. The sixth staff has 'men.' below it. The figured bass notation is as follows:

| | | | | | | | | |
|-----|---|---|---|---|---|---|-----|------|
| A | 7 | 5 | 5 | 4 | 5 | 6 | 5 | men. |
| 5 6 | 8 | 5 | 5 | 4 | 5 | 6 | 5 | |
| 3 4 | 3 | 4 | 3 | 4 | 3 | 4 | 4 3 | |



Altro faggio nel modo minore, tratto dal Finale del *Dies ire*, a quattro voci dello stesso P. Vallotti.

14.^{ma}

men

13.^{ma}

men

men

men

A

men

5 5 5 4 7 6 5 5 4 5 6 5 6* 5 4 3b 2 3 3*

3 4 3* 4 3* 4 3* 4 3* 4 4 4 3 4 4 3 2 3 3*



Segna-

CAPITOLO XV.

Segnatura di Armonia consonante con settima, nona, e undecima aggiunte.

Sulla Combinazione delle tre riferite Dissonanze si deve avvertire, che la *settima*, e l'*undecima* si trovano fra loro nell'intervallo di quinta; onde conviene usare in queste due ciò, che fu detto nel Cap. XII circa l'anticipata Risoluzione, da farsi in una, o l'altra delle due Dissonanze.

Circa poi al loro Riverfamento si conserverà quell'ordine, che fu tenuto nella unione di due Dissonanze. Ecco le dimostrative Figure, nelle quali si rileverà, che tali Dissonanze s'intendono poste nelle loro repliche quantunque, per la più facile intelligenza, ci serviamo dei primitivi Numeri; come ci serviamo in vece degli Esempj in C, ed A, di quelli dell'Armonia delle loro *quinte* G. ed E terza * diesis, in cui più facilmente si combinano le nostre Dissonanze.

Armonie consonanti per terza maggiore colle 3. indicate Disson. aggiunte.

Prima Armonia.

11
 9
 7
 10
 8
 5
 3 — Base
 1

Numerica segnatura — 3

Armonie consonanti nel modo minore colle 3. indicate Disson-aggiunte.

Prima Armonia.

11
 9
 7
 10 *
 8
 5
 3 * Base
 1

Numerica segnatura — 3 *

Seconda Armonia.

9
 7
 5
 8
 6
 3 — grave ossia 3. della Base
 1

Numerica segnatura — 3

Seconda Armonia.

9
 7
 5
 8 *
 6
 3 * — grave ossia 3. della Base
 1

Numerica segnatura — 3 *

Terza

Terza Armonia.

7
5
3

8
6
4

1 — grave ossia 5. della Base 7

Numerica segnatura — 5
3
6
4

Terza Armonia.

7
5
3

8
6 *
4

1 — grave ossia 5. della Base 7

Numerica segnatura — 7
5
3
6 *
4

Riversamento della setima.

12 11 al proprio luogo
10 9

6
4
2

1 — 7. riverfata

Numerica segnatura — 5
3
6
4
2

Riversamento della setima.

12 11 al proprio luogo
10 9

6
4 *
2

1 — 7. riverfata

Numerica segnatura — 5
3
6
4 *
2

Riversamento della nona.

17 11 al proprio luogo
13 7

11
9
7

4
2

1 — 9. riverfata

Numerica segnatura — 10
6
7
4
2

Riversamento della nona.

17 11 al proprio luogo
13 7

7
4
2 *

1 — 9. riverfata

Numerica segnatura — 10
6
7
4
2 *

Riversamento della undecima.

13 9 al proprio luogo
11 7

7
5
2

1 — 11. riverfata

Numerica segnatura — 6
4
7
5
2

Riversamento della undecima.

13 9 al proprio luogo
11 7

7 *
5
2

1 — 11. riverfata

Numerica segnatura — 6
4
7 *
5
2

Maneggio di 7.^a 9.^a e 11.^{ma} nell' Armonia per terza maggiore.

Continuo

e

Fondamentale

II 10
9 7 5 3
7 5 3 5
5 3 3 5

9 7 5 4 7
7 6 5 3 5

armonia prima

II 10
9 7 7 5 3
7 6 5 3 3

armonia seconda

7 6
5 3 6
3 6 5
5 4 4 5

5 4 6
3 2 5

6 4 6

undecima a suo luogo

nona a suo luogo

settima

armonia terza

II 10
9 7 7 5 3
7 5 5 3 3

settima riverzata

II 10
9 7 7 5 3
7 5 5 3 3

nona

settima a suo luogo
 undecima a suo luogo
 settima a suo luogo
 nona a suo luogo
 nona riverfata
 undecima riverfata

10 9
 6
 7 6
 4 4
 2 3

6
 4
 7 6
 6 5 4
 4 2 2 6

11 10
 9
 7 7
 5 5
 3 3

11
 9 7 7
 5 5 5
 3 3 3

Le stesse Dissonanze maneggiate nel Modo minore.

Continuo

Fondamentale

armonia prima
 11
 9 7 6* 7
 5 5 5 5
 3 3 3 3

R

The musical score is organized into six systems, each containing three columns of notation. The first two columns of each system are guitar tablature, and the third column is standard musical notation. The systems are labeled as follows:

- System 1:**
 - Column 1: Tablature with numbers 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3.
 - Column 2: Tablature with numbers 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 and an asterisk under the 3.
 - Column 3: Standard notation with the label "nona a suo luogo".
- System 2:**
 - Column 1: Tablature with numbers 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3.
 - Column 2: Tablature with numbers 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1 and an asterisk under the 3.
 - Column 3: Standard notation with the label "undecima a suo luogo".
- System 3:**
 - Column 1: Tablature with numbers 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "armonia seconda".
 - Column 2: Tablature with numbers 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "armonia terza".
 - Column 3: Tablature with numbers 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "settima riverfata".
- System 4:**
 - Column 1: Tablature with numbers 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "settima a suo luogo".
 - Column 2: Tablature with numbers 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "nona a suo luogo".
 - Column 3: Tablature with numbers 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "settima a suo luogo".
- System 5:**
 - Column 1: Tablature with numbers 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "undecima a suo luogo".
 - Column 2: Tablature with numbers 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "nona riverfata".
 - Column 3: Tablature with numbers 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3. Label: "undecima riverfata".
- System 6:**
 - Column 1: Tablature with numbers 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3.
 - Column 2: Tablature with numbers 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3.
 - Column 3: Tablature with numbers 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 and an asterisk under the 3.

CAPITOLO XVI.

Segnature di Armonia Consonante colla nona, undecima, e terzadecima aggiunte.

FRa le tre indicate Dissonanze, due trovansi nell' intervallo di quinta, che sono la nona, e la terzadecima. Quanto però si disse nel precedente Capitolo, serve anche nel presente caso.

| | |
|---|--|
| <p><i>Armonie consonanti per terza maggiore colle tre indicate Dissonanze aggiunte.</i></p> | <p><i>Armonie consonanti nel modo minore colle tre indicate Dissonanze aggiunte.</i></p> |
| <p>Prima Armonia.</p> | <p>Prima Armonia.</p> |
| | |
| <p>Numerica segnatura --- 3</p> | <p>Numerica segnatura — 3</p> |
| <p>Seconda Armonia.</p> | <p>Seconda Armonia.</p> |
| | |
| <p>Numerica segnatura — 3</p> | <p>Numerica segnatura — 3</p> |

Terza Armonia.

16
14 offieno 9
12 7
8 5
6
4
1 — grave offia 5. della Base

Numerica segnatura — 9
7
5
6
4

Terza Armonia.

16
14 offieno 9
12 7
8 5
6
4
1 — grave offia 5. della Base

Numerica segnatura — 9
7
5
6
4

Riversamento della nona.

19 13 al proprio luogo
17 11
18
9
7
4
2
1 — 9. riversata

Numerica segnatura — 5
3
7
4
2

Riversamento della nona.

19 13 al proprio luogo
17 11
18
9
7
4
2
1 — 9. riversata

Numerica segnatura — 5
3
7
4
2

Riversamento della undecima.

17 13 al proprio luogo
13 9
9
7
5
2
1 — 11. riversata

Numerica segnatura — 10
6
7
5
2

Riversamento della undecima.

17 13 al proprio luogo
13 9
9
7
5
2
1 — 11. riversata

Numerica segnatura — 10
6
7
5
2

Riversamento della terzadecima.

13 11 al proprio luogo
11 9
7
5
3
1 — 13. riversata

Numerica segnatura — 6
4
7
5
3

Riversamento della terzadecima.

13 11 al proprio luogo
11 9
7
5
3
1 — 13. riversata

Numerica segnatura — 6
4
7
5
3

✻ CXXXIII ✻

Maneggio di 9a. 11a. e 13a. nell' Armonia per terza maggiore.

Continuo

e

Fondamentale

Continuo

armonia prima

armonia

Fondamentale

seconda

armonia terza

13. a fuo luogo

11. a fuo luogo

9 5 12 11 10 9 8 7 6 5 5
 7 6 8 7 5 5 6 5 5
 6 3 3 2 3 2 3 3 3

10 9 8 7 6 5
 9 8 10 6 5 8 7 6 5 8
 7 5 6 5 6 3 4 2 3

nona riverfata

undecima riverfata

9 8 7 6 5
 7 6 7 4 3 8 5 4 3
 5 5 5 3 3 3 3 3

6 5 4 3 2 3
 9 8 7 6 5 4 3 2 3
 7 5 5 5 3 3 3 3

fuo luogo

nona a fuo luogo

11. a fuo luogo

fuo luogo

6 3 7 6 5 4 3
 5 4 3 3 2 3 4 3 3
 5 4 3 3 3 3 3 3 3

6 5 4 3
 7 6 5 4 3 3 3 3 3
 9 7 7 6 5 5 4 3
 7 5 5 3 3 3 3 3

terzadecima riverfata

6 5 4 3 2 3
 9 7 7 6 5 5 4 3
 7 5 5 3 3 3 3 3

Maneggio di 9a. 11a. e 13a. nell' Armonia per terza minore.

Continuo

e

Fondament.

Figured bass notation for the first system:

| | | | |
|---|-----|----|----|
| 9 | 6 5 | 9 | 6* |
| 7 | 4 3 | 7 | 5 |
| 5 | 9 8 | 5 | 5 |
| 3 | 5 | 3 | 3 |
| 3 | 3 | *3 | 3 |

Labels: armonia prima, armonia

Figured bass notation for the second system:

| | | | |
|-------|------|-----|-------|
| 11 10 | 9 8 | 7 6 | 9 8 |
| 7 6 | 5 | 5 8 | 7 6 |
| 3 | 4 3* | 6 6 | 5 4 5 |
| | *3 | 3 3 | 4 4 |
| | | | *3 |

Labels: seconda, armonia terza

nona a fuo luogo

terzadecima a fuo luogo

terzadecima a fuo luogo

undecima a fuo luogo

9 7 6 6* 7 8 8 6 5 9 10 7 8 5 5 8 3 2 3

9 10 6 5 6 5 6 5 3 4* 2 3 3*

nona riverfata

undecima riverfata

9 7 6 7 9 8 5 6 5 9 8 5 4 3* 3 3 3 3*

9 7 7 5 5 5 3 6 5 4 3* 3 3 3 3*

nona a fuo luogo

6 undecima a fuo luogo

terzadecima riverfata

7 6 7 8 5 6 5 4 3* 3 4 3 3*

6 5 4 3 9 8 5 4 3* 3 3 3 3*

CAPITOLO XVII.

Segnature di Armonia consonante coll' undecima, terzadecima, e quartadecima aggiunte.

Troviamo qui nuovamente in uso le due contigue Dissonanze di *terzadecima*, e *quartadecima*, unite però alla *undecima*, la quale non richiede particolare considerazione; ma per le due contigue fa bisogno di riportarsi a quanto fu detto nel Cap. XIV; poichè nella presente Combinazione anche l'*undecima*, e la *terzadecima* vanno soggette al rigore delle Dissonanze, laddove la *quartadecima* per lo più si adopera sciolta, e senza ligatura, o sincope; e per questa ragione ne portaremo gli Esempj piuttosto che d'Armonia di terza minore, d'Armonia di terza * diesis della quinta del Modo minore; e ciò s'intende detto anche per le seguenti Combinazioni.

Armonie consonanti per terza maggiore colle 3. indicate Disson. aggiunte.

Prima Armonia.

7
6
4
3
2
1 — Base

21
20 offieno A
18
15
12
10
8
5
3
1 — Base

Numerica segnatura ——— 3

Armonie consonanti nel modo minore colle 3. indicate Disson. aggiunte.

Prima Armonia.

7
6
4
3
2
1 — Base

14
13 offieno A
11
8
5
3 *
1 — Base

Numerica segnatura ——— 3 *

Seconda Armonia.

12
11
9
4
9
6
3

Numerica segnatura — 3

Seconda Armonia.

12
11
9
5
4
9
6
3

Numerica segnatura — 3

Terza Armonia.

10
9
7
6
4

Numerica segnatura — 4

Terza Armonia.

10
9
7
6*
4

Numerica segnatura — 4

Riversamento della undecima¹.

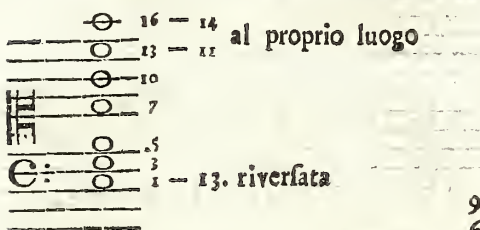
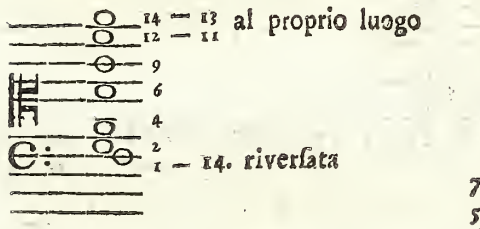
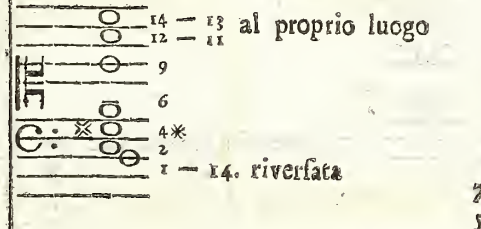
4
3
7
5
2

Numerica segnatura — 2

Riversamento della undecima.

4
3
7*
5
2

Numerica segnatura — 2

| | |
|--|--|
| <p style="text-align: center;"><i>Riversamento della terzadecima.</i></p>  <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">9
6
7
5
3</p> <p>Numerica segnatura — 3</p> | <p style="text-align: center;"><i>Riversamento della terzadecima.</i></p>  <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">9
6
7
5*
3</p> <p>Numerica segnatura — 3</p> |
| <p style="text-align: center;"><i>Riversamento della quartadecima.</i></p>  <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">7
5
6
4
2</p> <p>Numerica segnatura — 2</p> | <p style="text-align: center;"><i>Riversamento della quartadecima.</i></p>  <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">7
5
6
4*
2</p> <p>Numerica segnatura — 2</p> |



Maneggio di 11^a, 13^a, e 14^a, nell' Armonia per terza maggiore.

Continuo

e

Fondamentale

The score is divided into two main sections. The first section, labeled 'Continuo e Fondamentale', contains two systems of staves. The top system is for the Continuo, and the bottom system is for the Fondamentale. Each system has three staves: two for the instrument (treble and bass clefs) and one for the harmonic progression (C-clef). The Continuo part includes figured bass notation (numbers 1-7) and the Fondamentale part includes simple harmonic notation (dots on a staff). The first system shows the 'armonia prima' and 'armonia' progressions. The second system shows the 'feconda', 'armonia terza', and 'undecima riverfata' progressions. The third system shows the 'terzadecima a fuo luogo' and 'quartadecima a fuo luogo' progressions. The final system shows the 'undecima riverfata' progression again.

armonia prima

armonia

feconda

armonia terza

undecima riverfata

terzadecima a fuo luogo

quartadecima a fuo luogo

undecima a suo luogo

terzadecima a suo luogo

quarta decima a suo luogo

ri. a suo luogo

terzadecima riverfata

quartadecima riverfata

Detailed description: This block contains six staves of musical notation. The first two staves are Treble clef, the next two are Alto clef, and the last two are Bass clef. Each staff shows two measures of music. The first measure of each pair contains a dissonance with a specific fingering indicated by numbers 1-5 above the notes. The second measure shows the resolution of the dissonance. The dissonances are: 11th (undecima), 13th (terzadecima), 14th (quarta decima), and 15th (quartadecima) intervals, each in its original position ('a suo luogo') and inverted ('riverfata').

Le stesse Dissonanze maneggiate nel Modo minore.

Continuo

e

Fondament.

armonia prima

armonia feconda

Armo-

Detailed description: This block contains two parts: Continuo and Fondament. Each part has two staves of music. The Continuo part is in Treble clef, and the Fondament. part is in Bass clef. Each staff shows two measures. The first measure contains a dissonance with a specific fingering indicated by numbers 1-5 above the notes. The second measure shows the resolution of the dissonance. The dissonances are: 11th (armonia prima) and 13th (armonia feconda) intervals, each in its original position and inverted. The Continuo part includes asterisks (*) on some notes, and the Fondament. part includes asterisks (*) on some notes. The Continuo part also includes a '6*' above the second measure of the second staff.

terzadecima a suo luogo

armonia terza

undecima riverfata

10 7 6 5 4 3* 2 1

11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

7 7
6 5
4 3*
5 5
3 *3

7 7
6 5
4 3*
5 5
3 *3

11. a suo luogo

13. a suo luogo

11. a suo luogo

14. a suo luogo

undecima riverfata

quartadecima riverfata

9 8 7 6 5 4 3 2 1

7 6 5 4 3 2 1

7 7
6 5
4 3*
5 5
3 *3

7 6
5 4*
6 6
*4
2

7 7
6 5
4 3*
5 5
3 *3

CAPITOLO XVIII.

Segnature di Armonia consonante colla nona, terzadecima, e quartadecima aggiunte.

Nella Combinazione da trattarsi sull' indicate Dissonanze convien riflettere, che la *nona*, e la *terzadecima* sono fra loro nell' intervallo di quinta; e perciò o nell' una, o nell' altra di esse dovrà usarsi l'artificio dell' anticipata risoluzione, come fu avvertito nei Cap. XII. XIII. XV. e XVI. In quanto poi alla *quartadecima*, che alla *terzadecima* si trova contigua, il miglior ripiegò è quello di usarla di posta, come già si disse nei Cap. XIV. e XVII.

Armonie consonanti per terza maggiore colle 3. indicate Diffon. aggiunte.

Prima Armonia.

| | | | |
|----|----|---------|---|
| 21 | 14 | | |
| 20 | 13 | offiano | |
| 16 | 9 | | |
| 12 | | | |
| 10 | | | |
| 8 | | | 9 |
| 5 | | | 7 |
| 3 | | | 6 |
| 1 | | — Base | 5 |
| | | | 3 |

Numerica segnatura — 3

Armonie consonanti nel Modo minore colle 3. indicate Diffon. aggiunte.

Prima Armonia.

| | | | |
|-----|----|---------|----|
| 21 | 14 | | |
| 20 | 13 | offiano | |
| 16 | 9 | | |
| 12 | | | |
| 10* | | | |
| 8 | | | 9 |
| 5 | | | 7 |
| 3* | | | 6 |
| 1 | | — Base | 5 |
| | | | 3* |

Numerica segnatura — 3*

Seconda Armonia.

| | | | |
|----|----|----------------------------|----|
| 19 | 12 | | |
| 18 | 11 | offiano | |
| 14 | 7 | | |
| 10 | | | |
| 8 | | | |
| 6 | | | |
| 3 | | | |
| 1 | | — grave offia 3 della base | 11 |
| | | | 9 |
| | | | 7 |
| | | | 6 |
| | | | 3 |

Numerica segnatura — 3

Seconda Armonia.

| | | | |
|----|----|----------------------------|----|
| 19 | 12 | | |
| 18 | 11 | offiano | |
| 14 | 7 | | |
| 10 | | | |
| 8* | | | |
| 6 | | | |
| 3 | | | |
| 1* | | — grave offia 3 della base | 11 |
| | | | 9 |
| | | | 7 |
| | | | 6 |
| | | | 3 |

Numerica segnatura — 3

Terza

Terza Armonia.

17 10
16 offieno 9
12 5
8
6
4
1 — grave offia 5. d. Base 10
9
5
6
4

Numerica segnatura —

Terza Armonia.

17 10
16 offieno 9
12 5
8
6 *
4
1 — grave offia 5. della Base 10
9
5
6 *
4

Numerica segnatura —

Riverfamento della nona.

13 - 14
12 - 13 al proprio luogo
7
4
2
1 — 9. riverfata 6
5
7
4
2

Numerica segnatura —

Riverfamento della nona.

13 - 14
12 - 13 al proprio luogo
7
4
2 *
1 * 9. riverfata 6
5
7
4
2 *

Numerica segnatura —

Riverfamento della terzadecima.

16 - 14
11 - 9 al proprio luogo
7
5
3
1 — 13. riverfata 9
4
7
5
3

Numerica segnatura —

Riverfamento della terzadecima.

16 - 14
11 - 9 al proprio luogo
7
5 *
3
1 — 13. riverfata 9
4
7
5 *
3

Numerica segnatura —

Riverfamento della quartadecima.

14 - 13
10 - 9 al proprio luogo
6
4
2
1 — 14. riverfata 7
3
6
4
2

Numerica segnatura —

Riverfamento della quartadecima.

14 - 13
10 - 9 al proprio luogo
6
4 *
2
1 — 14. riverfata 7
3
6
4 *
2

Numerica segnatura —

Maneggio di 9^a, 13^a, e 14^a. nell' Armonia per terza maggiore.

Continuo

e

Fondamentale

armonia prima

armonia seconda

quartadecima a suo luogo

terzadecima a suo luogo

armonia terza

nona riverfata

T

14.^{ma}

quartadecima a fuo luogo nona a fuo luogo

terzadecima a fuo luogo

nona a fuo luogo 10 9

terzadecima riverfata quartadecima riverfata

Figured bass notation (C):

9 5 4 7 6 5 3 2

6 5 6 6 4 2 6 4 3 2

6 - 4 3 4 6 - 6 4 2 4 6 3 2 5

7 6 5 3 7 6 5 3 5 7

9 5 3 9 5 3 4 3

5 3 5 3 5 3

Le stesse Diffonanze maneggiate nel Modo minore.

armonia prima armonia seconda armonia terza

Figured bass notation (C):

7 6 5 3* 12 11 10 6* 12 11*

9 5 3* 7 6* 10 9 8

5 6 5 3* 5 3 6 6* 4

3 - 6 5 3 3 3 3 6

armonia prima armonia seconda armonia terza

7 6 5 3* 7 6 5 3* 7 6 5 3*

9 5 3* 9 5 3* 9 5 3*

5 3 5 3 5 3

3 3 3 3 3 3

14.^{na}

CXLVII

nona a fuo luogo

quartadecima a fuo luogo

quartadecima a fuo luogo

terzadecima a fuo luogo

nona riverfata

terzadecima riverfata

Fingerings: 6, 4, 3, 2, 1, 7, 8, 9, 10, *3, *4, *5, *6, *7, *8, *9, *10

terzadecima a fuo luogo

nona a fuo luogo

quartadecima riverfata

Fingerings: 6, 4, 3, 2, 1, 7, 8, 9, 10, *3, *4, *5, *6, *7, *8, *9, *10

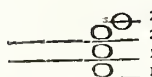
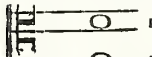
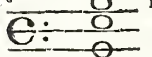
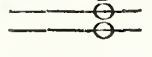
CAPITOLO XIX.

Segnature di Armonia consonante colla nona, undecima, terzadecima, e quartadecima aggiunte.

Ben comprese tutte le possibili Combinazioni delle Dissonanze a due a due, e poi a tre a tre, resta finalmente quella, che tutte quattro insieme le unisce. Dico frattanto, che rari sono i casi delle Combinazioni di alcune Dissonanze a due a due; più rari ancora quelli di alcune a tre a tre; rarissimo poi è il caso di combinarle tutte quattro insieme. Contuttociò potrebbe alle volte occorrere a chi scrive con otto o più Parti; ed in tal caso si avverta di prepararle, e legarle tutte a dovere, eccettuata la *quartadecima*, ossia la *settima privilegiata*, che come già si disse, s'introduce immediatamente. Così ancora di adoperare l'anticipata risoluzione di alcuna Dissonanza, acciò non risultino le due quinte. Ecco le solite Figure, che dimostrano il loro collocamento.

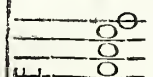
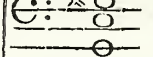
Armonie consonanti per terza maggiore colle 4. indicate Disson. aggiunte.

Prima Armonia.

| | | | | |
|---|----------------------|---------|---------------------|--|
|  | 21
20
18
16 | offiano | 14
13
11
9 | |
|  | 12 | | | |
|  | 10
8 | | 9
7 | |
|  | 5
3
1 | — Base | 6
4 | |
| Numerica segnatura | — | | 5
3 | |

Armonie consonanti nel Modo minore colle 4. indicate Disson. aggiunte.

Prima Armonia.

| | | | | |
|---|----------------------|---------|---------------------|--|
|  | 21
20
18
16 | offiano | 14
13
11
9 | |
|  | 12
10*
8 | | | |
|  | 5
3*
1 | — Base | 9
7
6
4 | |
| Numerica segnatura | — | | 5
3* | |

Seconda Armonia.

19 12
18 offieno 11
16 9
14 7
10
8
6
3
1 — grave offia 3. della base

Numerica segnatura — 3

Seconda Armonia.

19 12
18 offieno 11
16 9
14 7
10
8*
6
3
1* — grave offia 3. della base

Numerica segnatura — 3

Terza Armonia.

17 10
16 offieno 9
14 7
12 5
8
6
4
1 — grave offia 5. della base

Numerica segnatura — 4

Terza Armonia.

17 10
16 offieno 9
14 7
12 5
8
6*
4
1 — grave offia 5. della base

Numerica segnatura — 4*

Riverfamento della nona.

13 — 14
12 — 13 al proprio luogo
10 — 11
7
4
2
1 — nona riverfata

Numerica segnatura — 2

Riverfamento della nona.

13 — 14
12 — 13 al proprio luogo
10 — 11
7
4
2*
1 — nona riverfata

Numerica segnatura — 2*

Riverfamento della undecima.

18 - 14
17 - 13 al proprio luogo
13 - 9
7
5
2
1 - undecima riverfata

Numerica segnatura —

6
4
3
7
5
2

Riverfamento della undecima.

18 - 14
17 - 13 al proprio luogo
13 - 9
7*
5
2
1 - undecima riverfata

Numerica segnatura —

6
4
3
7*
5
2

Riverfamento della terzadecima.

16 - 14
13 - 11 al proprio luogo
11 - 9
7
5
3
1 - 13. riverfata

Numerica segnatura —

9
6
4
7
5
3

Riverfamento della terzadecima.

16 - 14
13 - 11 al proprio luogo
11 - 9
7
5*
3
1 - 13. riverfata

Numerica segnatura —

9
6
4
7
5*
3

Riverfamento della quartadecima.

14 - 13
12 - 11 al proprio luogo
10 - 9
6
4
2
1 - 14. riverfata

Numerica segnatura —

7
5
3
6
4
2

Riverfamento della quartadecima.

14 - 13
12 - 11 al proprio luogo
10 - 9
6
4*
2
1 - 14. riverfata

Numerica segnatura —

7
5
3
6
4*
2

Combinazioni delle quattro Dissonanze

9:^{11a} 11:^{12a} 13:^{14a} e 14:^{15a}

maneggiate nell' Armonia per terza maggiore.

Maneggio

Musical notation for the Maneggio part, consisting of four staves. The first two staves have a common C-clef. The third and fourth staves have a common F-clef. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

Continuo

Musical notation for the Continuo part, showing a single staff with a C-clef and figured bass numbers. The numbers are: 5 3, 5 3, 8 7 5 3, 7 6 5 3, 5 3. The text "Armonia prima" is written below the staff.

e

Fondamentale

Musical notation for the Fondamentale part, showing a single staff with a C-clef and figured bass numbers. The numbers are: 5 3, 5 3, 8 7 5 3, 7 6 5 3, 5 3.

12 12
11 10 8
9 7 6 5
6 6 3 3

10 10
9 8 6
7 5 4
6 6 6
4 3

armonia seconda

armonia terza

8 7 7
6 5 5
4 3 3
9 8
5 5 5
3 3 3

8 7 7
6 5 5
4 3 3
9 8
5 5 5
3 3 3

terzadecima a suo luogo terzadecima a suo luogo

undecima a suo luogo undecima a suo luogo

nona a suo luogo nona a suo luogo

quartadecima a suo luogo quartadecima a suo luogo

nona riverfata undecima riverfata

undecima riverfata

quartadecima a suo luogo terzadecima a suo luogo

undecima a suo luogo undecima a suo luogo

nona a suo luogo nona a suo luogo

terzadecima riverfata quartadecima riverfata

9 6 6 4 6 7 6
6 6 4 5 4 5 4
4 7 3 10 9
5 6 7 6
3 4 2 3 3 2 3

7 7 7 7
6 5 6 5
4 3 4 3
9 8 9 8
5 5 7 8
3 3 3 3 3 3 3 3

8 9 8* 9 8
 7 7 6 7 7 7
 5 5 5 5 5 5
 4 4 3 4 4 4
 6 6 3 6 6 6
 3 3 3 3 3 3

5 - 6 4 5 - 5 - 7 - *6 6
 3 3 3 3 3 4 3

armonia seconda armonia terza

9 8 9 8
 7 7 7 7 7 7
 6 6 6 6 6 6
 5 5 5 5 5 5
 4 *3 4 *3 4 *3
 *3 3 *3 3

5 5 5 5 5
 3 3 3 3 3

terzadecima a suo luogo

terzadecima a suo luogo

undecima a suo luogo.

undecima a suo luogo.

nona a suo luogo

nona a suo luogo

quartadecima a suo luogo

quartadecima a suo luogo

nona riverfata

undecima riverfata

Annotations above the 'nona riverfata' staff:
 6 7
 5 5
 8 10 3*
 7 7
 5 4
 3 2*
 5 5 6
 3 3 3

Annotations above the 'undecima riverfata' staff:
 II 6
 10 10 5
 6 3
 10 6
 8 * 7
 6 5
 5 4 2
 5 6 4
 3 3 3

Annotations above the 'nona riverfata' staff:
 9 8
 7 7
 8 6 5
 7 4 3*
 5 5
 3 3 * 3 3

Annotations above the 'undecima riverfata' staff:
 7 7
 6 5
 8 4 3*
 7 9 8
 5 5
 5 3 3 * 3 3 5

quattadecima a suo luogo terzadecima a suo luogo

undecima a suo luogo undecima a suo luogo

nona a suo luogo nona a suo luogo

terzadecima riverfata quattadecima riverfata

Dalle dimostrate Figure, e Numeriche Segnature, e dai pratici Esempj finora osservati fiam costretti a concludere, che il *Sistema Consonante* forma la Parte essenziale dell' Armonia; e che il *Sistema Dissonante* è del tutto accidentale all' Armonia stessa: così ci conferma la sua Definizione nei precisi termini: *La Dissonanza è una Parte accidentale artificialmente aggiunta nella consonante Armonia*. Dunque la Dissonanza, come Parte accidentale, non può escludere la Consonanza, ch'è una Parte sostanziale, ed integrale del Complefso Armonico.

Ne giova qui opporre, che ogni *Dissonanza vuole il passo libero alla sua risoluzione nella prossima Consonanza*; poichè la distribuzione osservata in tutte le sovrapportate Figure dimostra ad evidenza, che la *Fondamentale* non impedisce alla *nona* di risolvere nell'*Ottava*: nè la vera *terza* impedisce alla *undecima* di risolvere nella *decima*. Così dicasi della vera *quinta* rispetto alla *terzadecima*, e della vera *sesta* rispetto alla *quartadecima*, le quali trovansi tutte in distanza di *nona*, come la vera *nona* dalla *Fondamentale*.

Ma siccome in un Componimento di sole Consonanze, non sempre queste possono esser collocate nell'ordine loro naturale, vuol dire nell'ottava bassa, come dimostrano le dette Figure: perciò non deve recar meraviglia, che allora le Dissonanze mutino il luogo colle Consonanze; e ciò può succedere per più ragioni. In primo luogo, perchè al naturale collocamento delle Consonanze e Dissonanze, osta la moderata, o limitata estensione delle voci umane. Secondo, il Tuono assunto. Terzo, la vaghezza della Melodia. Quarto, l'espressione de' sentimenti. E finalmente altre simili avvertenze, che dal Compositore non debbonfi trascurare.

Se poi vogliasi trattare di Fughe, o di Contrapunti doppj, si troverà, che quantunque l'Armonia nella sua prima disposizione riesca perfetta, nel decorso poi della Modulazione, e nel riversamento delle Parti, non può a meno di non prendere tutt'altro aspetto del primo. Ma se le Consonanze possono, e debbono alle volte collocarsi nel luogo, che naturalmente competerebbe alle Dissonanze; questo non impedisce, che le Dissonanze s'ottentrino nel luogo delle Consonanze. Così potranno sempre aver luogo le Dissonanze in Musica, senza escludere necessariamente le Consonanze; anzi, ne potranno quindi risultare degli artificiosi lavori, i quali avranno uniti in perfetto grado la varietà, ed il pieno dell' Armonia. Questi Artifizj poi riescono quasi necessarj, allorchè si scriva a otto, o più Parti; ed in compenso ne è anche più facile l'uso. Possono allora adoperarsi ne' due distinti Cori la Consonanza, e la Dissonanza nella medesima ottava, e viene in conseguenza tolta la difficoltà nella sua origine.

Epilogando in somma quanto fin qui fu detto, si viene a concludere, che le Dissonanze incominciano dalla *settima*, e perciò solamente all'intervallo di *nona* appartiene il carattere di Dissonanza stabile in Armonia, e non alla *seconda*. Così pure all'intervallo di *undecima*, e non alla *quarta*. Finalmente all'intervallo di *terzadecima*, e non alla *sesta*, benchè tutte uniformi sieno in dissonanza rispetto al Consonante accordo.

Ma per dare, non ai Professori, ma agli scolari una più chiara idea delle Dissonanze in genere, presa negli andamenti i più comuni e naturali; dico in primo luogo, che i suoni dell'ottava diatonica sono tutti consonanti, e tutti dissonanti, mediante le loro combinazioni nelle varie occorrenze = Secondo = Che fissata la Lettera tuonale, deve aver questa il perfetto accordo di *Base*, *terza*, e *quinta* colle loro replicazioni, le quali servono di campo a formare la *seconda*, e *terza* *Armonia*, che in pieno poi compongono l'intero *Complesso consonante* = Terzo. Che questo *Complesso* non ammette altri suoni o voci, se non quelle già accennate. Finalmente, i suoni che restano esclusi dal detto accordo, se introdurre si vogliono in esso, abbisognano dell'artificio già esposto in Figura nel Cap. V. art. 1.; ed in tal caso tali suoni chiamar si debbono *suoni aggiunti* artificiosamente al detto accordo.

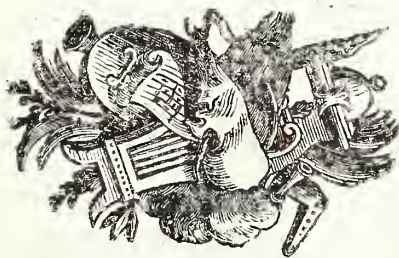
Quanto è qui esposto riguardo alla Denominazione, e numerica segnatura delle Dissonanze, sembrerà certamente alla maggior parte de' moderni Compositori un ritrovato recente, o una spiritosa invenzione, ma non è così; poichè presso i buoni ed eccellenti Maestri del 1500, era frequentissimo l'uso di esse, nella esatta maniera qui riportata; come possono riscontrarsi nei Componimenti di Pier-Luigi da Palestrina; Cristoforo Morales; P. Costanzo Porta minor Conventuale, ed altri. Egli è ben vero però, che in quei tempi non era introdotto l'uso di accompagnare i Componimenti Armonici coll'Organo: servendo soltanto questo strumento per rispondere nel *Canto fermo*, ossia Gregoriano; onde ne viene, che ne' loro Libri di assoluta pratica, non si trova l'Armonia ristretta colla numerica segnatura; ma frattanto in sostanza se ne ricavano le medesime segnature qui dimostrate.

Volle in progresso la disgrazia, che si perdesse l'uso promiscuo di dette Dissonanze in tutte tre le Armonie dell'accordo, e nei loro Riservamenti; rimanendo soltanto in pratica quanto spetta alla *settima*; ma circa le altre, ne restarono affatto ignoti gli artifizj alla maggior parte de' Compositori; e perciò si tengono anche al presente come stravaganti le numeriche segnature, colle quali, in questo secolo, si sono adoperati rispettabili soggetti a rimetterle nel loro pristino vigore. Fra questi si segnalano, il Nobile Veneto Benedetto Marcello ne' suoi Salmi = Il P. Francesco Antonio Calegari Minor Conventuale = Il suo Discepolo P. Francesco Antonio Vallotti; dello stesso ordine; de' quali il primo ne' Manoscritti, il secondo e nella sua Teoria Musica già data alla luce, e nelle sue Ecclesiastiche Composizioni. E poichè quest'ultimo aveasi convertito in natura il nobile sistema, di cui trattiamo; così desidero, che lo stesso accada allo studente Giovane con questa mia Operetta; assicurandolo, che nella sua picciola mole, non va mancante di quant'occorre a dilucidare il preso Assunto, com'è quello delle *Numeriche Segnature*; col mezzo delle quali, si manifesta tutta l'Essenza della nostra Musica non solo; ma tutti ancora i necessari Artifizj, che di varietà l'arricchiscono, e nello stesso tempo la rendono al sommo robusta, armoniosa, e brillante.

Si deve però osservare, che qualunque delle dimostrate *Segnature*, vale a dire o semplici, o colle aggiunte *Dissonanze* nel modo già stabilito, non debbonfi adoperare con ostentazione, e fuor di proposito; ma secondo che naturalmente richiede l'andamento del *Canto*, ossia quella *Melodia principale*, che si assume; sia questa stabilita o nella Parte grave, o in qualunque delle acute. Così ancora devesi avere un certo riflesso di scegliere negl'incontri quelle tali *Segnature*, che sono più atte ad esprimere quei sentimenti, che richiedono le parole; cioè o brillanti, o languidi, o fdegnosi, o amabili, o aspri, o delicati.

Finalmente s'avverte di non frequentar molto l'uso della *Segnatura* in *terza Armonia*; ma secondo che si disse nel Cap. III. Molto meno poi, e senza una verace necessità deve questa usarsi, allorchè in quel dato accordo si trovino aggiunte le duplicate, e triplicate *Dissonanze*; per la ragione, che queste la rendono o equivoca, o insoffribile. La vera necessità può aver luogo soltanto nell'obligato impegno, in cui tutte le Parti abbiano a controcambiarsi fra loro la rispettiva *Melodia*; ed in tal caso si deve ancora per necessità tollerare.

Riporto qui raccolte tutte insieme le dimostrate *Numeriche Segnature*, acciocchè si renda più comodo, e facile il confronto su le variate disponi dei numeri, che le compongono, per cui ognuna di esse dalle altre si distingue.



*Forme dell' Accordo consonante colle
conformate Armonie.*

| Prima | Seconda | Terza |
|-------|---------|-------|
| 5 | 6 | 6 |
| 3 | 3 | 4 |

*Dissonanze aggiunte al medesimo
di Settima*

| Conformate
Armonie | | | | |
|-----------------------|---|---|--------------|---|
| 7 | 5 | 3 | Riverfamento | 6 |
| 5 | 6 | 6 | | 4 |
| 3 | 3 | 4 | | 2 |

di Nona

| Conformate
Armonie | | | | |
|-----------------------|---|---|--------------|---|
| 9 | 7 | 5 | Riverfamento | 7 |
| 5 | 6 | 6 | | 4 |
| 3 | 3 | 4 | | 2 |

di Undecima

| Conformate
Armonie | | | | |
|-----------------------|---|---|--------------|---|
| 11 | 9 | 7 | Riverfamento | 7 |
| 8 | 6 | 6 | | 5 |
| 5 | 3 | 4 | | 2 |

di Terzadecima

| Conformate
Armonie | | | | |
|-----------------------|----|---|--------------|---|
| 6 | 11 | 9 | Riverfamento | 7 |
| 8 | 6 | 6 | | 5 |
| 5 | 3 | 4 | | 3 |
| 3 | 3 | 4 | | 3 |

*Forme delle due Dissonanze
unite.*

Settima e Nona

| Conformate
Armonie | | | | | |
|-----------------------|---|---|--------------|----|---|
| 9 | 7 | 5 | Rispettivi | 10 | 6 |
| 7 | 5 | 3 | Riverfamenti | 6 | 7 |
| 5 | 6 | 6 | | 4 | 4 |
| 3 | 3 | 4 | | 2 | 2 |

Nona e Undecima

| Conformate
Armonie | | | | | |
|-----------------------|---|---|--------------|----|---|
| 11 | 9 | 7 | Rispettivi | 10 | 6 |
| 9 | 7 | 5 | Riverfamenti | 7 | 7 |
| 5 | 6 | 6 | | 4 | 5 |
| 3 | 3 | 4 | | 2 | 2 |

Undecima e Terzadecima

| Conformate
Armonie | | | | | |
|-----------------------|----|---|--------------|----|---|
| 6 | 11 | 9 | Rispettivi | 10 | 6 |
| 4 | 9 | 7 | Riverfamenti | 7 | 7 |
| 5 | 6 | 6 | | 5 | 5 |
| 3 | 3 | 4 | | 2 | 3 |

Settima e Undecima

| Conformate
Armonie | | | | | |
|-----------------------|---|---|--------------|---|----|
| 11 | 9 | 7 | Rispettivi | 5 | 11 |
| 7 | 5 | 3 | Riverfamenti | 6 | 7 |
| 5 | 6 | 6 | | 4 | 5 |
| 3 | 3 | 4 | | 2 | 2 |

Nona e Terzadecima

| Conformate
Armonie | | | | | |
|-----------------------|----|---|--------------|---|---|
| 6 | 11 | 9 | Rispettivi | 5 | 4 |
| 9 | 7 | 5 | Riverfamenti | 7 | 7 |
| 5 | 6 | 6 | | 4 | 5 |
| 3 | 3 | 4 | | 2 | 3 |

Terzadecima e Quartadecima

| Conformate
Armonie | | | | | |
|-----------------------|---|----|--------------|---|---|
| 7 | 5 | 10 | Rispettivi | 9 | 7 |
| 6 | 4 | 9 | Riverfamenti | 7 | 6 |
| 5 | 6 | 6 | | 5 | 4 |
| 3 | 3 | 4 | | 3 | 2 |

Forme delle tre Dissonanze unite.

Settima Nona e Undecima.

| | | | |
|------------|---|---|--------------------|
| Conformate | | | |
| Armonie | | | |
| 11 | 9 | 7 | 5 10 6 |
| 9 | 7 | 5 | Rispettivi 3 6 4 |
| 7 | 5 | 3 | 6 7 7 |
| 5 | 6 | 6 | Riverfamenti 4 4 5 |
| 3 | 3 | 4 | 2 2 2 |

Nona Undecima e Terzadecima

| | | | |
|------------|----|---|--------------------|
| Conformate | | | |
| Armonie | | | |
| 6 | 11 | 9 | 5 10 6 |
| 4 | 9 | 7 | Rispettivi 3 6 4 |
| 9 | 7 | 5 | 7 7 7 |
| 5 | 6 | 6 | Riverfamenti 4 5 5 |
| 3 | 3 | 4 | 2 2 3 |

Undecima Terzadecima e Quartadecima.

| | | | |
|------------|---|----|--------------------|
| Conformate | | | |
| Armonie | | | |
| 7 | 5 | 10 | 4 9 7 |
| 6 | 4 | 9 | Rispettivi 3 6 5 |
| 4 | 9 | 7 | 7 7 6 |
| 5 | 6 | 6 | Riverfamenti 5 5 4 |
| 3 | 3 | 4 | 2 3 2 |

Nona Terzadecima e Quartadecima

| | | | |
|------------|---|----|--------------------|
| Conformate | | | |
| Armonie | | | |
| 7 | 7 | 10 | 6 9 7 |
| 6 | 5 | 9 | Rispettivi 5 4 3 |
| 9 | 4 | 5 | 7 7 6 |
| 5 | 6 | 6 | Riverfamenti 4 5 4 |
| 3 | 3 | 4 | 2 3 2 |

Forme delle quattro Dissonanze unite.

| | | | |
|------------|---|---|----------------------|
| Conformate | | | |
| Armonie | | | |
| 9 | 9 | 9 | 6 6 9 7 |
| 7 | 7 | 7 | Rispettivi 5 4 6 5 |
| 6 | 5 | 5 | 3 3 4 3 |
| 4 | 4 | 3 | 7 7 7 6 |
| 5 | 6 | 6 | Riverfamenti 4 5 5 4 |
| 3 | 3 | 4 | 2 2 3 2 |

Forme delle quinte diminuite e cromatiche.

Diatonica, per esempio da B. a F.

| | | |
|-------|---------|-------|
| Prima | Seconda | Terza |
| 5 | 6 | 6 |
| 3 | 3 | 4 |

Semidiatonica; per esempio da G* a D.

| | | |
|-------|---------|-------|
| Prima | Seconda | Terza |
| 5 | 6* | 6 |
| 3 | 3 | 4* |
| 1* | 3 | 4* |

Cromatica per esempio da G. a G*.
quinta superflua

| | | |
|----|----|----|
| 5* | 6 | 6 |
| 3 | 3* | 4 |
| 1 | 1 | 1* |

Cromatica per esempio da D* ad A.
con terza diminuita.

| | | |
|----|----|----|
| 5 | 6* | 6 |
| 3 | 3 | 4* |
| 1* | 1 | 1 |

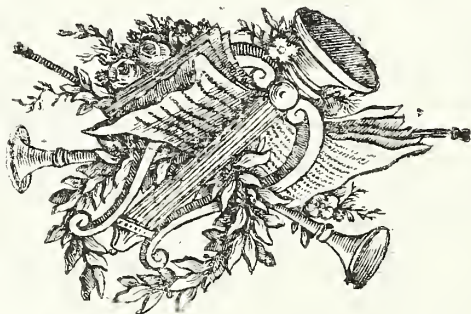
Forme delle Settime diminuite.
quella da G* a F♯.

| | | | |
|-------|---------|-------|----------------|
| Prima | Seconda | Terza | |
| 7 | 6* | 6 | 6 |
| 5 | 5 | 4* | Riverfamento 4 |
| 3 | 2 | 3 | 2* |
| 1* | 1 | 1 | 1 |

quella da D* a C♯.

| | | | |
|-------|---------|-------|----------------|
| Prima | Seconda | Terza | |
| 7 | 6* | 6 | 6 |
| 5 | 5 | 4* | Riverfamento 4 |
| 3 | 3 | 3 | 2* |
| 1* | 1 | 1 | 1 |

Il numero preciso delle *Signature* contenute nelle tre prime Colonne, e le tre esprimenti le Armonie della *quinta diminuita diatonica*, ch' esiste nella quarta Colonna, sono Ottantatré. E siccome queste servono ugualmente all' Armonia di terza maggiore, e a quella di terza minore, e nel modo minore v' è la *quinta diminuita semidiatonica*, che corrisponde alla Diatonica già posta in conto: bisognerà raddoppiarne il numero, per avere tutte quelle, che si possono adoperare ne' due Modi maggiore, e minore. Ma se si voglia estendere il discorso, si dovranno a queste aggiungere altre quattordici *Signature* per le Armonie artificiali, che risultano dagl' intervalli Cromatici, esistenti nella quarta Colonna, che sono altre due *quinte*, ed una *terza* cromatiche: cioè le Armonie di *terza maggiore*, e *quinta superflua*; e di *quinta diminuita*, e *terza diminuita*; e delle due *settime diminuite*, che al Modo minore appartengono. Finalmente s' avverte, che in questo numero non sono comprese le *Signature* proprie di tutte le *Disonanze*, che nelle Armonie per rappresentanza possono introdursi; delle quali non si è considerata qui, che la *settima diminuita*.



CAPITOLO ULTIMO.

Sopra le Numeriche Segnature della moderna Scala.

Qualunque volta nella moderna Musica si parla di *Scala*, svegliasi tosto l'idea di una continuata Serie, composta di otto *Voci* o *Suoni*. Si cerca poi, e non senza contese, quale accompagnamento Armonico debba darsi a ciascun grado di detta Serie. Si vuole inoltre, che lo stesso accompagnamento, che si dà ai suoi gradi nell'ascendere, abbia a servire medesimamente nella loro discesa. Non basta ancora; ma generalmente, e senza veruna eccezione si vuole, che la quinta Corda della Scala abbia sempre l'accompagnamento di *terza*, e *quinta*. Motivi son questi, per cui nel Cap. II. art. 3. fui costretto promettere di farne qui discorso. Frat-tanto dico, che varie sono le *Scale*, e varj sono ancora gli *Accompagnamenti Armonici*, che ai rispettivi loro gradi competono.

Varie sono le *Scale*, perchè son'esse tante quante sono le Consonanze, ch'entro i limiti della Tuonale Ottava si contengono; cioè, *Scala* di *terza*, di *quarta*, di *quinta*, di *sesta*, e di *ottava*. Tutte queste *Scale* nel loro termine di ascesa, o discesa, formano il vero punto di riposo con reale Cadenza, la quale chiaramente si manifesta dalle rispettive Corde fondamentali; come già si disse nel Cap. II. art. 3.

Varj sono gli *Accompagnamenti Armonici*; per la ragione, che dovendo ciascheduna delle indicate *Scale* posare l'ultimo suo grado con Cadenza, conviene adoperare una particolare Armonia, la quale indichi la Corda principale, su cui si fa punto; e da ciò nasce la diversità degli accompagnamenti, che debbonfi a ciascheduna *Scala*: nè per tale variazione di Armonia resta pregiudicata la progressione diatonica nei suoi gradi.

Quanto in genere fin qui s'è detto, ottimamente conviene alle *Scale* del *Modo maggiore*, e a quelle del *Modo minore*; ma siccome fra loro differiscono nella specie, han bisogno ancora d'un differente discorso; perciò a sfuggire qualunque confusione, faranno particolarmente trattate in due Articoli.

Articolo I.

Scale del Modo maggiore.

La prima *Scala* farà quella di *terza*, in cui si troveranno le Armonie solite nell'ascendere, e nel discendere; perchè, come nel discendere forma punto di riposo sulla prima Armonia dell'accordo principale; così nell'ascendere forma punto di riposo su la seconda Armonia del medesimo accordo principale.

Avverto qui, che nelle Armonie addette alla quinta Corda, quando forma *cadenza*, si troverà sempre la *settima* aggiunta di posta, come suol costumarsi nella Moderna pratica.

Scala di Terza.

Continuo

e

Fondamentale

Volendosi la *Scala di quarta*, la *Cadenza* stessa conduce la *Cantilena* ascendendo alla quarta Corda, su cui forma posata; e perciò se l'espressione del Canto lo ricerca, nell'ascendere si può introdurre full' Armonia della terza Corda la *settima* della sua *Fondamentale*, ommettendola allora nella *Fondamentale* della seconda Corda. Nel discendere, per lo contrario, si deve conservar questa, e non usar l'altra. Eccole ad evidenza espresse nella pratica *Figura*.

Scala di Quarta.

Continuo

e

Fondam.

Se poi

Se poi si vorrà la *Scala di quinta*, s'incontrerà, colla Segnatura comune nell'ascendere, il tritonante, e perciò l'insoffribile passaggio fra le due Armonie della quarta F, e la quinta G, in cui fa punto di posata. Per questa ragione principalmente, se la posata sia assai espressiva, e per togliere la sudetta cattiva sensazione, può alterarsi la quarta Corda F col ✻ diesis senz'alcuna difficoltà. Ma la scrupolosa pedanteria dei Sofistici vuole piuttosto tormentar l'orecchio di chi ascolta, che commettere una trasgressione sull'ordine naturale dei gradi diatonici; senza poi riflettere, che con tale alterazione si forma un Passaggio in tutto simile a quello, che naturalmente si fa, ascendendo dalla Corda F naturale per portarsi a quella di C, che forma Tuono. Contuttociò, essendo quì la serie naturale, e l'alterata della *Scala di quinta* colle loro Segnature; nel discendere poi sono queste sempre le stesse, così portando la Cadenza nella Corda principale.

Scala di Quinta.

Volendosi la *Scala di sesta* deve rifletterfi, che l'ultimo suo grado è di terza nell'Armonia della quarta Corda F sua propria Base, su cui l'ultima Cadenza conduce la Cantilena ascendendo: sicchè formandosi riposo nel detto grado si può introdurre, nell'Armonia della quinta Corda, la stessa alterazione, che s'introdusse nella *Scala di quarta*, per lo stesso riflesso. Nel discendere poi, ogni grado conduce necessariamente alla prima Corda.

Scala di Sesta.

Finalmente se si vorrà la *Scala* di otto gradi, ossia di *ottava*, dico, che non variandosi mai Tuono, non è possibile ottenerla senza imperfezione, e specialmente nella sua discesa. Ciò avviene non già per cagione dei gradi diatonici, che formano *scala*, essendo questa una delle più naturali Melodie che noi abbiamo; ma per l'ostinazione dei scrupolosi Sofistici di non voler formare le dovute Armonie, che dal Canto, ossia Melodia naturalmente si ricercano. In fatti, lasciando a parte i pregiudizj dei detti Sofistici, possiam'ottenere la perfezione in detta *Scala*, senz'alcun detrimento della Diatonica progressione, con formare la propria e vera Cadenza alle due Corde medie; cioè alla *quarta* nell'ascendere, e alla *quinta* nel discendere; le quali Cadenze, combinate colle altre che si formano dalla Corda principale, ci danno le tre necessarie *modulazioni*, che all'Armonia per terza maggiore appartengono. Per le addotte ragioni dev'esser questa la più acconcia maniera d'accompagnar la *Scala* ascendendo, e discendendo.

Scala di Ottava.

Coloro, che sogliono esigere nella *Scala* di otto gradi lo stesso accompagnamento nell'ascendere, e nel discendere, non meritano d'essere ascoltati. Que' poi, a' quali basta, che non s'alterino i numeri Armonici, e nemmeno le Corde naturali della *Scala*, si possono appagare colle Segnature di *Scala* ascendente e discendente qui sotto; le quali però non si danno per affatto esenti da imperfezione, per le ragioni già sovraddotte.

Rimane qui a disingannare quei tali, che immancabilmente, e senza veruna eccezione vogliono l'Armonia di *terza* e *quinta* nella quinta Corda della Scala diatonica. Su tale assoluta pretesa rispondo; che tutte le Corde componenti la *prima Armonia* sono sempre addette alla principal Corda, che forma Tuono fintanto ch'esso persiste; e solamente la quinta Corda v'è fornita coll'Armonia di *terza* e *quinta*, quando su di essa si fa punto di riposo, e quando la medesima *quinta* forma Cadenza alla sua Corda principale. Nella progressione della *Scala* non può in verun conto far punto di riposo, e molto meno far Cadenza; stante che ritrova obbligata a proseguire immediatamente su la sesta Corda di essa *Scala*, la quale come terza della *quarta Corda* non combina in verun conto colla *quinta* come principale; dunque deve rimanere nell'Armonia della Corda principale come sua *quinta*, e come tale forma il grave della sua *terza Armonia* colla Segnatura di *quarta* e *sesta*, secondo che fu praticato in tutti i precedenti Capitoli.

Nè giova qui rispondere, che la *quinta* è già stabilita *Fondamentale*, e come tale deve avere il suo proprio accompagnamento di *terza*, e *quinta*; poichè le due *Fondamentali* su le Corde medie della principale Ottava sono subordinatae immediatamente alla Corda Tuonale, e nell'aspetto di subordinazione altro officio non esercitano, finchè persiste il Tuono stesso, che sostentare in Armonia le quattro Corde escluse dal perfetto accordo della Principale, per formare a questa le opportune Cadenze; come già si è veduto nelle riportate *Scale*.

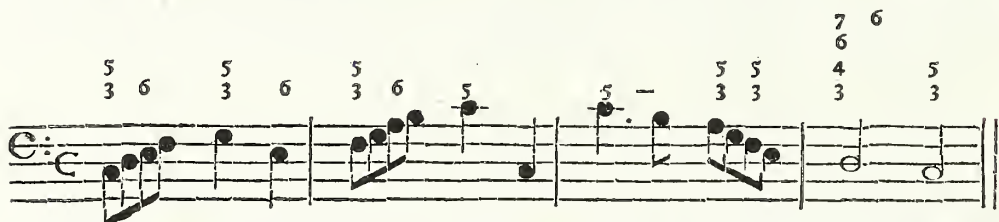
A me sembra, che a togliere i dubbj, e le inutili contese, siasi più che abbastanza parlato su d'un affare poco, o nulla interessante alle nostre Armoniche Composizioni, come appunto è quello della *Scala* intiera di otto gradi composta; la quale non fu mai in tal guisa praticata nè dagli antichi, nè dai moderni Compositori. E in fatti altro utile non apporterebbe in un Componimento Armonico se non che di renderlo languido, e stucchevole, come ognuno può figurarsi. Dico bensì, che la detta *Scala* si rende utile, e pregievole ai soli Principianti del Canto, e del Suono, come vero, e principale Elemento per apprendere perfettamente la giusta intonazione de' suoi gradi: cosa, quanto interessante nella nostra Musica, altrettanto trascurata.

Volendo por fine a questo Articolo, si conchiude, che dal fin qui detto non s'è inteso mai di escludere affatto nei Componimenti Armonici la descritta *Scala*, altrimenti i detti Componimenti resterebbero privi di tutto il buono, che la medesima, con la progressione de' suoi gradi, può loro somministrare; ma soltanto si vuol esclusa, allorchè abbiasi a praticare colle seguenti condizioni, cioè: Quando si voglia continuare fino alla sua Ottava senza alcuna interruzione: Quando le *Figure* o *Note*, che rappresentano i suoi gradi sieno uniformi, e che forpassino il quarto di una battuta: E finalmente, quando i detti gradi si vogliano tutti armonicamente accompagnati. Tantochè, senza l'una o l'altra delle indicate condizioni, può sicuramente includersi negli Armonici Componimenti; come a cagion di Esempio.

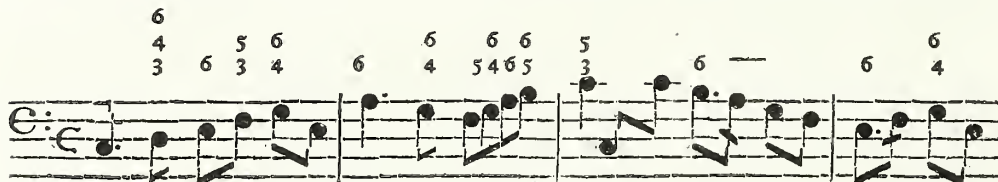
La intiera Scala chiamata di volo, che passano tutti i suoi gradi sotto la stessa Armonia.



La medesima interrotta, accompagnata nei soli gradi consonanti.



La medesima interrotta, accompagnata in tutti i suoi gradi.



Articolo II.

Scale del Modo minore.

Anche l'Armonia per terza minore ha le sue proprie determinate Scale, le quali sono tanto diverse solamente dalle già dimostrate, quanto essa è diversa dall'Armonia per terza maggiore. Contuttociò, in quanto all'Armonia della quinta Corda, militano le stesse ragioni, che portate furono per le antecedenti Scale. Osservando dunque lo stesso ordine, a queste daremo principio.

♩ CLXXI ♩

Scala di Terza.

Continuo
e
Fondamentale

Se vi vorrà la *Scala di quarta*, questa nell'ascendere può formarfi in due maniere; vale a dire, o con tutti i gradi naturali, oppure colla terza Corda alterata, affine d'indicare, che forma punto fu la Corda D. con Cadenza.

Scala di Quarta.

Continuo
e
Fondamentale

Volendosi la *Scala di quinta*, non può certamente l'Armonia della quarta D nel discendere esser simile all'usata nell'ascendere; poichè deve secondare il movimento di Cadenza della Corda E, come *quinta*, che richiede posarsi nell'Armonia della Corda principale, come si è fatto nelle Segnature delle Scale per terza maggiore.

Scala di Quinta.

Continuo
e
Fondamentale

Se si vorrà la *Scala di sesta*, terminerà questa ascendendo su l'Armonia della quarta Corda D; e così in tutto si uniforma alla stessa Scala per terza maggiore, potendosi anche alterare accidentalmente il Tuono, a maggiore espressione.

Scala di Sesta.

Continuo

e

Fondamen.

Venendo finalmente alla *Scala di Ottava*, questa nell'ascendere modula benissimo, segnandola come quella del Modo maggiore; solamente deve esser alterata la *terza* della quinta Corda col * diesis in tutte le Cadenze della Principale. Naturalmente poi può discendere a Cadenze sulla quarta, e sulla prima, fino alla penultima Corda; oppure, fatta la prima Cadenza sulla quarta, da questa può far Cadenza sulla quinta, per procedere a Cadenze dalla *quinta* alla *prima* fino al fine. Si trovano qui sotto segnate le due maniere indicate per la sua discesa.

Scala di Ottava.

C.

e

F.

Altro accompagnamento per la discesa.

Pre-

Preveggo in questa *Scala* la obbiezione ; cioè, che all'alterazione che si fa nell'ascendere della *settima Corda*, non corrisponde una simile alterazione della *sesta*. Così da taluni si pretende, e senza veruna eccezione. La ragione, che producono, si è per isfuggire l'incontro della *seconda supersflua*, intervallo, com'essi vogliono, di molta difficoltà ad intuonarsi.

Ma altro è il formare una *Scala* di semplice, e nuda *Melodia*, altro formarla in tutto *Armonica*; affare tanto diverso, quanta diversità si trova fra l'*Armonia*, e la *Melodia*. Nel riportare la *Scala* del Modo minore, ho inteso formarla al possibile colle proprie, e naturali *Armonie*, che giustamente le competono, secondo i veri e stabili Principj; nè perciò ho inteso escludere affatto la pretesa alterazione della *sesta Corda*, come fra poco farò intendere. Veniamo a noi.

Le due *Corde* medie subordinate sempre alla *Corda* principale, ossia *Tonale*, a questa devono in tutto fedelmente corrispondere; di maniera che se la *Principale* forma l'*Armonia* per terza maggiore, anch'esse devono formarla maggiore; e se minore, minore: e con questa uguale, e perfetta corrispondenza sostentano in *Armonia* tutte quelle *Corde* della *Tonale* *Ottava*, che non sono incluse nell'accordo della *Principale*. Fu già osservato nella riportata *Scala*, che la *Corda* principale è quella di *A*, e le due medie sono *D*, ed *E*.

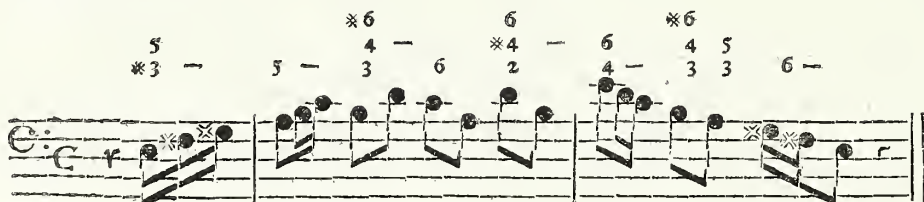
Ammeffo il descritto principio, noi vediamo, che la *sesta Corda F* forma già naturalmente la terza minore alla *corda* media *D*, e secondo lo stabilito principio non può in verun conto alterarsi la sua terza, perchè costantemente dev'esser' uniforme colla sua *Armonia* a quella della *Principale*.

Anche la *settima corda G* di sua natura forma la terza minore alla *Corda* media *E*, e perciò si uniforma otttimamente coll'*Armonia* della *Principale A*; ma per una forte ragione deve alterarsi la sua *terza* in occasione di *Cadenza*, come *settima* del *Tuono*: altrimenti senza la sua alterazione non può l'udito rilevare in qual *Corda* sia stabilita la *Cantilena*; tanto che dall'effetto che detta *settima* produce, le furono attribuiti gli epiteti di *Corda sensibile*, e *distintiva*.

Nella necessità di alterare questa *settima* all'occasione che le due *Corde* medie *D*, ed *E* formano la successiva progressione per la *Cadenza*, cade appunto la questione di alterare, o nò anche la terza *F*, della *Corda* media *D*, per ischivare così l'incontro della *seconda supersflua*. Ma ciò facendo, si va incontro però a due forti ostacoli; uno è quello, che si toglie l'uniformità dell'*Armonia* alla media *D* colla *Principale*; e l'altro più rimarchevole, che si forma la tritonante relazione fra l'*Armonia* di *D*, e quella di *E*, perchè divengono ambedue di terza maggiore, ch'è appunto quell'aspro passaggio, che si procurò di addolcire nella *Scala* del *Modo* maggiore; e qui, che di sua natura lo abbiamo dolce, si cerca artificiosamente di renderlo aspro.

Il passaggio poi della *seconda supersflua* nella *melodia* riesce graziosissimo ed espressivo, nè mai farà difficoltà quanto si decanta, allorchè dalla *sesta Corda naturale* alla *settima alterata* non si passi con somma celerità,

ma in maniera alquanto commoda. Che se al contrario farà il suo moto quasi di volo; non v'ha dubbio che la sua intonazione si renda difficoltosa, e perciò necessaria l'alterazione ancora della festa Corda; ed ecco a cagion d'Esempio il caso.



Nel primo caso, come si disse, non ha luogo la obbiettata difficoltà; poichè riguarda li soli Principianti del Canto, non esperti ancora nell'intonazioni degl' intervalli Cromatici, come sono i *superflui* e i *diminuiti*; ma gli esperti Cantanti superano altre maggiori difficoltà di questa.

Ecco dunque esaurita la materia delle Segnature di *Scala*. Per altro non s'insisterà mai abbastanza sul Principio, che la *Scala* quando non è introdotta, o in parte, o per intero nel senso di un qualunque motivo, non è Canto; e che il Canto solo è quello, che determina le Armonie.

I L F I N E.

I N D I C E
D E I C A P I T O L I.

| | | |
|--|-------|-----|
| CAPITOLO I. | Pag. | 1 |
| <i>Dei numeri in genere.</i> | | |
| CAPITOLO II. | | |
| <i>Dei varj sensi, che seco porta il nome Basso, e quale più compete all' Armonia.</i> | | 5 |
| CAPITOLO III. | | |
| <i>Segnature di Armonia consonante, e consonante per rappresentanza.</i> | | 9 |
| CAPITOLO IV. | | |
| <i>Quali e quanti sieno i numeri dissonanti.</i> | | 20 |
| CAPITOLO V. | | |
| <i>Segnature d' Armonia consonante, e consonante per rappresentanza colla Settima aggiunta.</i> | | 23 |
| CAPITOLO VI. | | |
| <i>Segnature di Armonia consonante colla Nona aggiunta.</i> | | 77 |
| CAPITOLO VII. | | |
| <i>Segnature di Armonia consonante coll' Undecima aggiunta.</i> | | 82 |
| CAPITOLO VIII. | | |
| <i>Segnature di Armonia consonante colla Terzadecima aggiunta.</i> | | 88 |
| CAPITOLO IX. | | |
| <i>Varie combinazioni dissonanti, ossieno Dissonanze in Armonia, in cui si trovano aggiunte la Settima e la Nona</i> | | 96 |
| CAPITOLO X. | | |
| <i>Segnature d' Armonia consonante con Nona, e Undecima aggiunte.</i> | | 101 |
| CAPITOLO XI. | | |
| <i>Segnature di Armonia consonante coll' Undecima, e Terzadecima aggiunte.</i> | | 105 |
| | Capi- | |

| | |
|--|----------|
| CAPITOLO XII. | |
| <i>Segnature di Armonia consonante con Settima, e Undecima aggiunte.</i> | Pag. 109 |
| CAPITOLO XIII. | |
| <i>Segnature di Armonia consonante con Nona, e Terzadecima aggiunte.</i> | 114 |
| CAPITOLO XIV. | |
| <i>Segnature di Armonia consonante con Settima, e Terzadecima aggiunte.</i> | 118 |
| CAPITOLO XV. | |
| <i>Segnature di Armonia consonante con Settima, Nona, e Undecima aggiunte.</i> | 126 |
| CAPITOLO XVI. | |
| <i>Segnature di Armonia consonante con Nona, Undecima, e Terzadecima aggiunte.</i> | 131 |
| CAPITOLO XVII. | |
| <i>Segnature di Armonia consonante coll' Undecima, Terzadecima, e Quartadecima aggiunte.</i> | 137 |
| CAPITOLO XVIII. | |
| <i>Segnature di Armonia consonante con Nona, Terzadecima, e Quartadecima aggiunte.</i> | 143 |
| CAPITOLO XIX. | |
| <i>Segnature di Armonia consonante con Nona, Undecima, Terzadecima, e Quartadecima aggiunte.</i> | 148 |
| CAPITOLO ULTIMO. | |
| <i>Sopra le Numeriche Segnature della moderna Scala.</i> | 165 |

L A R E G I A
COMMISSIONE CAMERALE

PErmette, che dallo Stampatore di *Venezia* *Sebastiano Valle* sia stampato il Libro intitolato; *La vera idea delle Numeriche Segnature diretta al Giovine studioso dell' Armonia dal Padre Luigi Sabbatini M. C.*

Venezia 5 Luglio 1798.

PIETRO ZAGURI DEP.

Registrato in Libro a Carte 184. al N. 2.

Gradenigo R. Segr.

| Pag. | ERRATA | CORRIGE |
|---------|-----------------|-----------------|
| CI. | della due | delle due |
| CV. | <i>aggiunta</i> | <i>aggiunte</i> |
| CXI. | quaarta | quarta |
| CXVIII. | delle altre | dalle altre |
| CLX. | ala | alla |
| CLXXI. | Se vi vorrà | Se si vorrà |

Si dispensa dal Librajo

Silvestro Gnoato

in Merceria a S. Giuliano

Per L. 8. Ven. a Contante.

O-M

